

UNIVERSITÉ DU QUÉBEC À MONTRÉAL

L'ANIMALITÉ DANS *INCENDIES, FORÊTS* ET LE DISCOURS PUBLIC DE  
WAJDI MOUAWAD : MÉTAMORPHOSE ET IMAGINAIRE DE L'HOMME

MÉMOIRE  
PRÉSENTÉ  
COMME EXIGENCE PARTIELLE  
DE LA MAÎTRISE EN THÉÂTRE

PAR  
ÉMILIE LESSARD-MALETTE

MAI 2017

UNIVERSITÉ DU QUÉBEC À MONTRÉAL  
Service des bibliothèques

Avertissement

La diffusion de ce mémoire se fait dans le respect des droits de son auteur, qui a signé le formulaire *Autorisation de reproduire et de diffuser un travail de recherche de cycles supérieurs* (SDU-522 – Rév.03-2015). Cette autorisation stipule que «conformément à l'article 11 du Règlement no 8 des études de cycles supérieurs, [l'auteur] concède à l'Université du Québec à Montréal une licence non exclusive d'utilisation et de publication de la totalité ou d'une partie importante de [son] travail de recherche pour des fins pédagogiques et non commerciales. Plus précisément, [l'auteur] autorise l'Université du Québec à Montréal à reproduire, diffuser, prêter, distribuer ou vendre des copies de [son] travail de recherche à des fins non commerciales sur quelque support que ce soit, y compris l'Internet. Cette licence et cette autorisation n'entraînent pas une renonciation de [la] part [de l'auteur] à [ses] droits moraux ni à [ses] droits de propriété intellectuelle. Sauf entente contraire, [l'auteur] conserve la liberté de diffuser et de commercialiser ou non ce travail dont [il] possède un exemplaire.»

## REMERCIEMENTS

J'aimerais remercier mon directeur Yves Jubinville de m'avoir suivie durant ce long processus et surtout de m'avoir orientée vers la spécificité d'une analyse dramaturgique. Mon étude des pièces n'aurait pas été la même sans ces précieux conseils.

Merci à tous les professeurs qui ont marqué mon parcours scolaire en allumant des feux en moi, dont ma passion du théâtre. Je ne serais pas la même personne sans votre passage dans ma vie.

À mes amies et amis, votre présence aura été une bouffée d'air frais dans ces moments difficiles.

À William, l'une des plus belles choses que la maîtrise m'aura apportées, merci pour ta patience, ta douceur, ton écoute et tes encouragements.

Tout particulièrement, je remercie mes parents du fond du cœur de m'avoir encouragée dans tous les projets que j'ai pu entreprendre au cours de ma vie. Sans votre inestimable soutien, je ne serais pas où je suis aujourd'hui et il n'y aurait pas ces cent et quelques pages.

## TABLE DES MATIÈRES

LISTE DES TABLEAUX.....	vi
RÉSUMÉ .....	vii
 INTRODUCTION .....	 1
1. La parole théâtrale et les créatures .....	4
2. Penser l'Homme en regard de l'Animal.....	7
3. Analyse de la présence animale : Corpus et méthodologie .....	10
 CHAPITRE I	
LE BESTIAIRE DE WAJDI MOUAWAD.....	13
1.1 Qu'est-ce qu'un bestiaire?.....	14
1.1.1 Études de la faune à l'Antiquité : entre traité de zoologie et bestiaire..	14
1.1.2 Les bestiaires médiévaux .....	15
1.1.3 L'âge classique : l'exemple de La fontaine.....	18
1.1.4 Des Lumières à aujourd'hui .....	19
1.1.5 Une pratique culturelle qui traverse les âges.....	22
1.2 Le bestiaire de <i>Forêts, Incendies, Willy Protagoras enfermé dans les toilettes, Temps et Rêves</i> .....	23
1.2.1 Le recensement des animaux.....	24
1.2.2 L'intimité de l'artiste et de l'animal.....	30
1.3 Mouawad et la tradition littéraire .....	33

## CHAPITRE II

L'ANIMALITÉ DANS *FORÊTS* : IGNORANCE ET DÉSHUMANISATION ..... 35

2.1	Témoigner du passé.....	36
2.1.1	La genèse du mensonge .....	36
2.1.2	L'échec du dialogue .....	39
2.1.3	Celles par qui la parole arrive .....	42
2.1.4	Les failles du langage .....	46
2.2	Autodestruction .....	48
2.2.1	L'enfance déshumanisée .....	48
2.2.2	Manger et dévorer .....	51
2.2.3	La métamorphose d'Edgar .....	53
2.3	Briser le cycle de la violence.....	56

## CHAPITRE III

*INCENDIES* OU L'IMAGINAIRE DU SILENCE ..... 58

3.1	La dramaturgie du silence : un remède contre l'impossibilité de raconter ....	60
3.1.1	Le silence dans les échanges tronqués .....	60
3.1.2	Le silence des bêtes : un état humain en deçà du langage.....	64
3.1.3	Apprendre et se constituer.....	67
3.1.4	Comprendre le silence .....	70
3.2	Transformer la langue .....	72
3.2.1	L'Histoire contre les mots .....	72
3.2.2	Trouver son patois .....	74
3.2.3	Un langage qui donne à voir .....	76
3.2.4	Le temps et l'animal.....	77

## CHAPITRE IV

## L'ARTISTE EN BORDURE DE L'HUMANITÉ..... 80

4.1	Pour un nouveau paradigme de l'humanité.....	82
-----	--	----

4.1.1 La sauvagerie et la civilisation .....	82
4.1.2 Les fauves magnifiques .....	84
4.1.3 L'auteur en mutation .....	85
4.2 Pour un nouveau paradigme de l'humanité .....	88
4.2.1 L'Homme-palimpseste .....	88
4.2.2 La fraternité .....	91
CONCLUSION .....	94
ANNEXE A	
L'ARBRE GÉNÉRALOGIQUE DE <i>FORÊTS</i> .....	100
BIBLIOGRAPHIE .....	101

## LISTE DES TABLEAUX

Tableau	Page
1.1 Bestiaire de <i>Forêts</i> .....	24
1.2 Bestiaire d' <i>Incendies</i> .....	25
1.3 Bestiaire de <i>Willy Protagoras enfermé dans les toilettes</i> .....	26
1.4 Bestiaire de <i>Rêves</i> .....	26
1.5 Bestiaire de <i>Temps</i> .....	27
1.6 Synthèse des animaux récurrents .....	27
1.7 Bestiaire du discours de l'artiste .....	30

## RÉSUMÉ

Ce mémoire explore la topique de l'animalité dans l'œuvre de Wajdi Mouawad telle qu'elle apparaît dans le langage des personnages et dans le discours de l'auteur. En phase avec le nouveau paradigme du drame moderne théorisé par Jean-Pierre Sarrazac, les fables d'*Incendies* et de *Forêts* s'articulent autour de la parole théâtrale. La « catastrophe » des personnages issus des dramaturgies contemporaines est déjà survenue au début des pièces. N'ayant plus d'action à accomplir, l'identité de ces derniers prend forme dans le langage. Dans les œuvres de notre corpus, il y a deux catégories de personnages : ceux qui appartiennent à la catastrophe passée (les personnages secondaires) et ceux qui sont rattrapés par elle (les protagonistes). Or, la catastrophe est une situation inhumaine qui éveille l'animalité des personnages secondaires. La présence de métaphores animales dans leurs répliques est un ressort dramatique qui leur permet de témoigner du passé. Ce procédé d'écriture dévoile le mécanisme de défense des personnages qui se déclenche lorsque leur humanité est mise en péril. Ces derniers peuvent paradoxalement la préserver en cédant à leur animalité.

Mouawad emploie aussi des métaphores animales dans les écrits qui constituent son discours d'artiste. Elles produisent une image monstrueuse de ce dernier qui illustre son hybridité culturelle. L'auteur trouve dans l'acte d'écriture un moyen d'arrimer la langue française au rythme de la langue arabe. De cette façon, il parvient à entrevoir ses origines sans pouvoir en reprendre possession. La question animale est présente dès les premiers écrits de Mouawad et traverse toute son œuvre.

Nous avons analysé le phénomène de la métamorphose de l'auteur et de ses personnages comme un état d'entre-deux identitaire que nous rapprochons du concept du « devenir-animal » développé par Gilles Deleuze et Félix Guattari dans *Mille Plateaux* (1980). Le devenir nous a permis d'étudier la métamorphose comme un état intermédiaire (et non comme une finalité). À vrai dire, la quête que mènent les protagonistes témoigne d'un autre rapport à l'Histoire. Leurs identités se forgent en creusant dans le passé afin de révéler le secret de leurs origines que taisaient les personnages secondaires à l'aide des métaphores animales.

Mots-clés : Wajdi Mouawad, animalité, devenir-animal, quête identitaire, métamorphose, métaphore animale, silence.



## INTRODUCTION

À la lettre « A » de l'*Abécédaire de Gilles Deleuze* (Boutang et Pamart, 1996), ce dernier est interrogé sur la présence d'animaux dans ses écrits. Au cours de l'entretien accordé à Claire Parnet, le philosophe français marque la distinction entre les concepts d'inhumanité et d'animalité : « Il y a une inhumanité propre au corps humain et à l'esprit humain. Il y a des rapports animaux avec l'animal. » Deleuze clôt le premier segment de l'entrevue en précisant que ces deux concepts correspondent à deux caractéristiques de l'humanité, à deux modes d'être. Le philosophe français réfute en quelque sorte l'idée qu'un homme qui se comporte *comme une bête*<sup>1</sup> n'est pas humain.

Nous ouvrons notre mémoire sur les propos de Deleuze pour illustrer la posture que nous adoptons à l'égard de la thématique de l'animalité telle qu'elle se présente dans les pièces *Incendies* et *Forêts* de Wajdi Mouawad, c'est-à-dire qu'elle n'est pas un synonyme d'inhumanité. L'animalité des personnages surgit dans des situations dramatiques où leur humanité est remise en question. En effet, le contexte historique, politique et social de l'époque dans lequel ils évoluent favorise le passage vers leur

---

<sup>1</sup> Ce type de comportement correspond davantage à la définition de la bestialité. La différence entre ce concept et celui de l'animalité tient à l'état dans lequel se trouve l'humain. Comme le souligne Simone Korff-Sausse dans son article « À l'extrême limite de la vie psychique : l'animalité », « l'animalité, c'est d'abord une limite, celle qui borde l'humain et permet de définir l'humain par ce qu'il n'est pas. » (Korff-Sausse, 2007, p.86) À l'inverse, la bestialité est un état où l'humain ne répond plus qu'à ses pulsions et à ses instincts. Autrement dit, cette manière d'être s'incarne dans le corps alors que l'animalité se rattache à l'esprit. Dans ce mémoire, nous avons choisi d'orienter notre étude uniquement sur la thématique de l'animalité dans l'œuvre de Wajdi Mouawad. Nous ne nions pas qu'il y ait des comportements bestiaux chez les personnages de notre corpus, bien que nous ne l'ayons pas analysé, mais il nous semblait plus judicieux de se concentrer sur une seule topique afin d'en approfondir les enjeux.

inhumanité. Par exemple, *Forêts* retrace l'histoire de la famille Keller qui est intrinsèquement liée aux événements tragiques du XX<sup>e</sup> siècle (Première et Seconde Guerre mondiale, la tuerie de l'École polytechnique de Montréal, etc.). Quant à *Incendies*, la pièce prend place en pleine guerre civile dans un pays du Moyen-Orient jamais explicitement nommé, mais que la critique a souvent associée à la guerre du Liban. Les actions qu'accomplissent les personnages en temps de guerre leur dévoilent des qualités insoupçonnées. Ce faisant, les personnages ont de la difficulté à se reconnaître.

La topique de l'animalité renvoie alors à la quête identitaire des personnages qui constituent le nœud de l'intrigue dans les deux textes dramatiques de notre corpus. *Incendies* et *Forêts* racontent essentiellement l'histoire d'individus qui revisitent le passé de leur famille afin de découvrir leurs origines qu'ils ignorent. Puisque les témoins et les victimes des événements tragiques, voire inhumains, refusent d'en parler, les protagonistes demeurent en décalage avec leur propre histoire et, de ce fait, leur identité s'avère incomplète. La mémoire du passé, aussi douloureuse soit-elle, est nécessaire à ceux qui veulent s'approprier l'héritage familial. Il y a alors deux catégories de personnages : ceux qui appartiennent à la catastrophe passée (les personnages secondaires) et ceux qui rétabliront le dialogue essentiel à la transmission de cet héritage (les protagonistes). À cet égard, Marie-Claude Gareau décrit l'aliénation des personnages par la notion de « faille » dans son mémoire *La faille de Wajdi Mouawad* : « Cette scissure marque le sujet : la faille résulte de la coexistence de deux états inconciliables chez lui. Elle est donc la pierre d'angle de cet individu puisqu'elle est tout à la fois la blessure et le pilier même de l'identité nouvelle.<sup>2</sup> » (Gareau, 2011, p.3) L'inadéquation des personnages avec leur passé crée une brèche identitaire. Dans l'impossibilité de la colmater, ils se métamorphosent, cherchant un état où ils s'appartiendront, où cohabiteront ces modes d'être contraires.

---

<sup>2</sup> Nous soulignons.

L'animalité investit cette faille dans la mesure où elle est un état intermédiaire entre l'inhumanité et l'humanité des sujets. L'Animal dans les textes de Mouawad produit des images qui conjuguent les contradictions de l'homme, c'est-à-dire la beauté et la laideur de son humanité. Les qualités, propriétés et caractéristiques animalières des personnages s'incarnent dans une parole qui s'oppose au langage quotidien, c'est-à-dire dans des métaphores zoologiques ou même dans un refus de parler. Par exemple, le mutisme du personnage de Nawal dans *Incendies* est en réalité un moyen de raconter la tragédie de sa vie à ses enfants. Le silence est un langage en soi, comme celui des animaux qui, à nos yeux, semblent se taire. La fonction dramaturgique de ce mode d'expression est de rendre visible ce que les individus ne parviennent pas à expliquer.

Ces réflexions s'étendront par ailleurs aux écrits et paroles publiques de l'auteur. Nous avons choisi de les intégrer à notre corpus, car la présence d'animaux est aussi prenante. Mouawad emploie des métaphores zoologiques du même registre pour projeter une image de l'Artiste qui se métamorphose en bête. Le croisement de l'homme et de l'animal souligne, d'une part, l'oscillation de l'auteur entre les trois cultures qui le définissent (libanaise, française et québécoise) et, d'autre part, la marginalité des artistes à l'égard du reste de la société. D'ailleurs, les bêtes ont souvent servi, tant en art qu'en science, de miroir reflétant le côté sombre de la nature humaine. De cette façon, l'incarnation de l'auteur dans diverses figures animales l'inscrit dans une tradition littéraire et philosophique qui l'engage à son tour dans ces questionnements. Les enjeux politiques et historiques fondamentaux aux pièces de l'auteur québéco-libanais sont également abordés dans son discours public par le biais de la question animale. L'étude de sa parole publique met en perspective la place qu'occupe l'artiste dans ses créations. Elle démontre également que l'acte d'écriture est en soi un geste animal.

La thématique de l'animalité chez Mouawad a été traitée par la critique, notamment à la sortie de son roman *Anima* dont la narration est assurée par des bêtes et des insectes. Cependant, elle n'a jamais fait l'objet d'une recherche approfondie. De même, cette topique offre une nouvelle compréhension des enjeux dramaturgiques de son œuvre maintes fois étudiés, comme ceux de la quête identitaire, de la recherche des origines, du rapport à l'Histoire, etc. Ce mémoire s'inscrit dans les études déjà existantes, mais son angle d'analyse est inédit. Il effectue le lien entre des questions identitaires et sociopolitiques qui sont souvent mises en tension dans les textes dramatiques de Wajdi Mouawad.

## 1. La parole théâtrale et les créatures

Notre cadre théorique s'inspire des études sur les nouvelles dramaturgies de Jean-Pierre Ryngaert, Julie Sermon et Jean-Pierre Sarrazac. Suivant le constat de Peter Szondi sur la crise du drame à la fin du XIX<sup>e</sup> siècle, Jean-Pierre Sarrazac, dans *Poétique du drame moderne*, analyse une multitude d'œuvres contemporaines (principalement européennes) pour déterminer les nouveaux paramètres du drame. La forme du paradigme du drame moderne allie divers genres, ce qui insuffle du désordre dans la structure des textes dramatiques. Ces derniers ne s'organisent plus selon le principe du bel animal aristotélicien, c'est-à-dire que les événements qui composent les fables ne sont plus ordonnés selon le principe d'unité<sup>3</sup> d'action, de temps et de lieu :

La fable au sens aristotélicien n'était pas seulement un organisme, elle était aussi un *système*. Système à l'intérieur duquel la relation chronologique entre les faits, les actions, se trouvait largement

---

<sup>3</sup> « Forme un tout, ce qui a un commencement, milieu et fin. [...] Ainsi les histoires bien agencées ne doivent ni commencer au hasard ni finir au hasard. » (Aristote, 1990, p.96)

surdéterminée par une relation causale qui enchaînait les actions les unes aux autres, qui instaurait une instabilité croissante dans une situation *a priori* stable, tendait le conflit au maximum, provoquait la catastrophe et le retournement de fortune. (Sarrazac, 2012, p.29-30)

La fable du drame moderne relate les faits et les actions qui ont lieu *après* ce que Sarrazac nomme la « catastrophe ». De cette façon, ce n'est plus un « système » de causalité qui régit la chronologie des événements. Le nœud de la fable étant déjà dénoué, les personnages se trouvent sans quête, sans action à accomplir. Le spectateur n'assiste donc pas à un moment décisif dans l'existence du personnage. En s'appuyant sur *John Gabriel Borkman* d'Henrik Ibsen, Sarrazac souligne les effets qu'a la catastrophe sur le déroulement de la fable : « Ce n'est pas seulement la révélation d'événements du passé qui, comme dans *Œdipe roi* de Sophocle, vient nourrir l'action dramatique, c'est le passé lui-même, en bloc, qui s'empare du présent et le vampirise. » (Sarrazac, 2012, p.41) Le sujet du drame s'élargit dans la mesure où le personnage subit encore les conséquences des événements passés, restreignant le reste de sa vie. Sarrazac parle alors du drame-de-la-vie en opposition au drame-dans-la-vie (Sarrazac, 2012, p.66) :

C'est bien, en effet, la vie, la vie entière, et non un tel épisode propice à mettre en exergue un grand conflit, que les dramaturges modernes et contemporains ont tendance à mettre en scène. Au drame agonistique succède un drame de nature plus ontologique (ou politique). (Sarrazac, 2012, p.66)

Traditionnellement, le drame s'orchestre en fonction du conflit (*l'agôn*) qui avait lieu entre deux personnages. La parole servait à l'articulation de l'argumentaire. L'échange entre les personnages n'est toutefois plus nécessaire s'il n'y a pas de drame qui se produit sur scène. Ils n'ont plus à convaincre l'Autre puisque la situation dramatique ne peut pas être changée. Ils sont forcés d'interroger et de réfléchir sans cesse à la catastrophe passée.

N'étant plus au service de l'action, la parole devient paradoxalement l'assise du

spectacle, soutiennent Julie Sermon et Jean-Pierre Ryngaert dans *Le personnage théâtral contemporain : décomposition, recomposition* :

Le « dire » est devenu le seul socle, la seule loi, la seule nécessité de tout un pan du théâtre contemporain. En ce sens, et plus globalement, il faut rattacher l'écriture des didascalies initiales, dans ses modes renouvelés, au passage théorisé par M. Vinaver d'un théâtre où la « parole est instrument de l'action » à un théâtre où la « parole est action ». (Ryngaert et Sermon, 2006, p.51)

Si la fable ne relate plus l'accomplissement d'individus, leur identité se construit alors en *parlant* plutôt qu'en agissant. Conséquemment, le personnage théâtral contemporain s'affiche comme tel, révélant la facticité du théâtre. Il n'existe que dans l'instant où il s'énonce. Pour cette raison, Ryngaert et Sermon le décrivent par la notion de figure. Comme une figure géométrique, la figure théâtrale n'a pas d'intériorité : seuls ses contours sont définis. Les personnages des écritures contemporaines n'existent pas avant la représentation. Leur identité se constitue pendant le spectacle, pendant le retour décisif sur la catastrophe. Ryngaert et Sermon postulent qu'il n'y a pas d'essence du personnage. De cette façon, la figure peut s'incarner dans toutes sortes de formes, pourvu que ce soit annoncé. La primauté de la parole dans le nouveau paradigme du drame moderne fait donc éclater la notion de personnage.

En étudiant des personnages comme Caliban (*La tempête* de Shakespeare) ou Galy Gay (*Un homme est un homme* de Brecht), Sarrazac se penche sur la présence de personnage-créature dans le théâtre contemporain dans son ouvrage *L'avenir du drame* :

La créature, c'est l'essence monstrueuse du personnage. Non seulement elle est dépiécée et couturée, à l'instar de Galy Gay sous les coups de scalpel brechtiens, mais encore elle fait l'objet d'une *montre* qui la désigne dans son extrême et insupportable singularité. (Sarrazac, 1999, p.78-79)

La monstruosité se manifeste lorsque le personnage expose sa marginalité. Paradoxalement, cette dernière apparaît en perdant son individualité : « En tant que créature le personnage dramatique est — au sens propre comme au sens symbolique — *défiguré*. Au lieu d'atteindre à l'individualité, il se dépersonnalise à l'extrême. » (Sarrazac, 1999, p.84) La transformation du personnage-créature illustre de manière grotesque les dualités qui l'habitent et qui le détruisent. Son identité est un rapiècement des éléments hétérogènes qui le composent et qui le rendent méconnaissable. Conséquemment, ce concept dramaturgique nous permet d'aborder l'identité du personnage théâtral dans son caractère dynamique et pluriel.

## 2. Penser l'Homme en regard de l'Animal

Une approche philosophique nous aidera à penser le personnage contemporain comme un être dans le monde et dans son rapport avec autrui. Nous prendrons appui sur quelques écrits qui ont interrogé le rapport entre l'homme et l'animal (Agamben, Desblache, Pastoureau). Afin d'identifier les changements qu'entraîne la rencontre avec la bête sur l'identité des protagonistes des pièces de Mouawad, nous nous appuierons sur le concept de devenir-animal élaboré par Gilles Deleuze et Félix Guattari<sup>4</sup>. Ce concept philosophique permet d'observer la quête identitaire des protagonistes à la lumière de leur animalité.

Le devenir (qu'il soit un devenir-animal, un devenir-végétal, un devenir-femme, etc.) correspond à l'instant même de la métamorphose. Autrement dit, le devenir est un

---

<sup>4</sup> Puisque Wajdi Mouawad a été grandement influencé par *La métamorphose* de Franz Kafka, nous nous intéressons spécifiquement à la manière dont le concept du devenir-animal est développé dans *Kafka : pour une littérature mineure*. Pour approfondir les concepts mentionnés dans cet ouvrage, nous nous sommes également référée au chapitre « Devenir-intense, devenir-animal, devenir imperceptible » de *Mille Plateaux*.

état en soi, celui de l'homme qui n'est plus ce qu'il était et n'est pas encore ce qu'il deviendra. Cet état caractérise une situation d'entre-deux plutôt qu'une transformation radicale. Bien que la transformation n'ait pas lieu, le devenir est un phénomène réel :

Le devenir peut et doit être qualifié comme devenir-animal sans avoir un terme qui serait l'animal devenu. Le devenir-animal de l'homme est réel, sans que soit réel l'animal qu'il devient; et, simultanément, le devenir-autre de l'animal est réel sans que cet autre soit réel. (Deleuze et Guattari, 1980, p.291)

L'homme devient animal dans son corps, dans son expression, dans ses agissements et c'est cela qui est réel. À ce propos, dans *Francis Bacon : logique de la sensation*, Deleuze décrit le devenir-animal des figures présentes dans les peintures de Bacon :

Au lieu de correspondances formelles, ce que la peinture de Bacon constitue, c'est une *zone d'indiscernabilité*, entre l'homme et l'animal. L'homme devient animal, mais il ne le devient pas sans que l'animal en même temps ne devienne esprit de l'homme. (Deleuze, 2002, p.28)

La « zone d'indiscernabilité » confirme le principe que le devenir n'est pas d'une régression de l'homme vers l'animal, mais un voisinage. En devenant animal, l'homme n'est plus le même dans la mesure où il ne raisonne plus de la même façon. Son humanité change de forme, de paradigme. Quant à l'animal, il devient à son tour humain dans la mesure où il devient signifiant dans l'imaginaire de l'homme.

Le devenir-animal n'est donc pas une imitation, mais une contamination de l'esprit animal : « Nous ne devenons pas animal sans une fascination pour la meute, pour la multiplicité. Fascination du dehors? Ou bien la multiplicité qui nous fascine est-elle déjà en rapport avec une multiplicité qui nous habite au-dedans? » (Deleuze et Guattari, 1980, p.293) Les rassemblements d'animaux reflètent la fragmentation des êtres. Néanmoins, il y a toujours un animal dans la meute plus fascinant que les autres que Deleuze et Guattari décrivent comme « l'anomal » (Deleuze et Guattari, 1975, p.305). Il faut entendre ce terme comme une anomalie, c'est-à-dire un animal



singulier qui détonne, qui brise l'homogénéité de la meute. Or, c'est à cet animal en particulier que l'homme s'allie puisqu'il l'expose à sa propre posture d'anomal dans le groupe auquel il appartient. L'assaut de l'esprit animal provoque un mouvement d'introspection, une prise de conscience de sa marginalité. Autrement dit, l'homme se laisse envahir par ce que Deleuze et Guattari nomment les « affects animaliers » : « l'affect, [...] c'est l'effectuation d'une puissance de meute, qui soulève et fait vaciller le moi. » (Deleuze et Guattari, 1980, p.294) Ces affects agissent sur l'esprit humain comme une forme d'altérité qui oblige le « moi » à se repositionner. C'est dans les oscillations identitaires qu'émerge la subjectivité des hommes en situation de devenir.

Dans *Kafka : pour une littérature mineure*, Deleuze et Guattari voient dans le devenir-animal des protagonistes de l'auteur tchèque une tentative d'échapper aux figures d'autorité qui les restreignent. Les relations familiales entretenues par les personnages des nouvelles de Kafka ne sont pas conditionnées par le complexe d'Œdipe. Plus précisément, le lien entre les fils et les pères est déterminé par « une détresse commune » (Deleuze et Guattari, 1975, p.18). En effet, le conflit éclot parce que les pères sont incapables de s'arracher à cette détresse et, ce faisant, causent celle de leurs fils. Étant incapable d'échapper à la fatalité, ces derniers entrent dans un devenir-animal : « La question du père n'est pas comment devenir libre par rapport à lui (question œdipienne), mais comment trouver un chemin là où il n'en a pas trouvé. » (Deleuze et Guattari, 1975, p.19) Le concept de territoire, indissociable du devenir, s'inscrit dans la même logique. À l'instar du territoire d'un animal, celui de l'homme délimite son monde, sa culture, sa situation sociale et familiale. Autrement dit, ces facteurs déterminent son identité. L'autorité du père consiste à délimiter le territoire du fils. Le devenir est donc un mouvement de « déterritorialisation » (Deleuze et Guattari, 1975, p.25), c'est-à-dire un mouvement qui arrache le *devenant* du territoire qui lui est imposé. Toutefois, toute déterritorialisation se conclut par une reterritorialisation. *Celui qui devient* remodèle la cartographie du territoire qu'il ne

peut pas fuir.

Avec le concept du devenir-animal, Deleuze et Guattari refusent une définition de l'animal qui se limite à une comparaison avec l'homme. En ce sens, la pensée de Deleuze est contraire au courant philosophique de l'anthropocentrisme. Les bêtes détiennent également un point de vue sur le monde, ce que Jakob von Uexküll, biologiste et philosophe allemand, appelait le *Umwelt*. Ce concept signifie qu'il n'y a pas d'objectivité, mais différentes perspectives sur le monde : « La forêt en tant que milieu objectivement déterminé n'existe pas : ce qui existe, c'est la-forêt-pour-le-garde-forestier, la-forêt-pour-le-chasseur, la forêt-pour-le-botaniste. » (Agamben, 2006, p.68) Les animaux et les hommes ne vivent pas dans le même milieu puisqu'ils n'en font pas la même expérience. Suivant cette logique, le concept du devenir-animal vise à recadrer le regard que l'homme porte sur lui-même et, de ce fait, sur son milieu. Pour ces raisons, le devenir-animal nourrira notre analyse des textes qui porte essentiellement sur une étude du personnage. Faisant jaillir la subjectivité des êtres, le devenir s'inscrit dans le lien entre la parole et l'identité du personnage contemporain.

### 3. Analyse de la présence animale : corpus et méthodologie

Dans ce mémoire, nous interrogerons d'abord les procédés dramaturgiques par lesquels les animaux se manifestent dans la parole des personnages. Cette étude servira à l'analyse du devenir-animal des personnages que nous effectuerons ensuite.

Bien que les bêtes soient omniprésentes dans l'œuvre de Wajdi Mouawad, nous avons choisi les pièces *Incendies* et *Forêts* puisqu'elles nous semblent exemplaires pour définir le lien entre l'animalité et la quête identitaire des personnages. En effet,

les attributs animaliers de ces derniers prennent forme dans une parole qui relate leur métamorphose. Les textes dramatiques que nous étudierons sont par ailleurs les deux volets du *Sang des promesses*<sup>5</sup> où la présence animale est la plus éloquente. De même, leurs thématiques et leurs enjeux dramatiques se recoupent puisque la fable des deux œuvres s'articule autour de l'enquête que mènent les protagonistes. Une fois cette structure commune exposée, nous pourrions approfondir la topique de l'animalité, n'ayant plus à nous soucier de mettre en contexte les ressorts dramatiques. À cet égard, nous avons choisi d'entreprendre notre analyse par *Forêts* dont la structure est beaucoup plus complexe que celle d'*Incendies*. Nous éviterons alors les redites.

Avant d'analyser *Incendies* et *Forêts*, nous dresserons le bestiaire de Mouawad au premier chapitre pour comparer son imaginaire animalier aux bestiaires traditionnels. Pour ce faire, nous ferons d'abord un inventaire des animaux et des insectes présents dans cinq textes dramatiques<sup>6</sup> ainsi que dans un échantillon de textes non fictionnels de l'auteur. Ensuite, nous classerons les données recueillies pour faire ressortir l'importance de chacune des bêtes à l'égard des autres œuvres. Les caractéristiques fondamentales de son bestiaire souligneront le type de dialogue que Mouawad entretient avec cette tradition littéraire, philosophique et culturelle, ce qui enrichira notre compréhension de l'animalité.

L'étude de la pièce *Forêts*, réalisée au deuxième chapitre, portera sur les images textuelles que produit la présence animale dans la parole des personnages. Nous nous appuierons alors sur la notion de parabole développée par Jean-Pierre Sarrazac dans *La parabole ou l'enfance du théâtre*. Les métaphores zoologiques agissent comme des stratégies narratives qui rendent visibles les secrets des personnages. Or, les secrets et les mensonges causent un conflit entre les générations duquel découle la

---

<sup>5</sup> La tétralogie est composée de *Littoral*, *Incendies*, *Forêts* et *Ciels*.

<sup>6</sup> *Incendies*, *Forêts*, *Willy Protagoras enfermé dans les toilettes*, *Rêves* et *Temps*.

déshumanisation des personnages-enfants. Traités comme les animaux de zoo, ces derniers découvrent leur animalité. En parallèle, nous verrons de quelles manières la structure dramatique soutient l'établissement d'une parole qui rétablirait un dialogue avec le passé.

Au troisième chapitre, nous effectuerons une analyse dramaturgique du silence dans *Incendies*. Le mutisme du personnage de Nawal échappe à la raison. Il s'apparente davantage d'un langage animalier (celui d'une louve) qui amène les jumeaux à renouveler leur rapport au langage pour découvrir ce que cache leur mère. Le silence devient un langage à décoder, la clé de l'énigme. Ils connaîtront l'histoire de leurs naissances lorsqu'ils sauront ce qui a provoqué ce silence. L'absence de parole témoigne également des difficultés de décrire un monde en guerre. C'est ainsi que se développe un langage imagé duquel les métaphores zoologiques jaillissent.

En lisant le discours public de l'auteur, nous nous rendons rapidement compte qu'une forte présence animale s'y manifeste. Dans notre dernier chapitre, nous dresserons un bref portrait des enjeux contenus dans ce type de discours. Ses caractéristiques animales lui confèrent un statut particulier dans la société. À travers la présentation de son animalité, Mouawad défend l'idée que l'art propose de nouvelles pistes de réflexion aux événements tragiques exposés dans ses pièces. En ce sens, l'art participe aux questionnements sur le concept de l'humanité qui sont à l'origine de notre recherche.

## CHAPITRE I

### LE BESTIAIRE DE WAJDI MOUAWAD

Avant de relever précisément les enjeux dramaturgiques que soulève l'animalité des personnages d'*Incendies* et de *Forêts*, nous nous intéresserons aux animaux qui habitent ces pièces. Nous souhaitons identifier les espèces que privilégie Wajdi Mouawad afin de définir, par la suite, la signification de son bestiaire. Dans un premier temps, nous recenserons les bêtes contenues dans cinq de ses textes dramatiques. Nous avons sélectionné des textes dont le nombre d'animaux présents est significatif et dont les personnages démontrent une certaine sensibilité pour ces derniers. Notre choix s'est arrêté sur *Incendies* et *Forêts*, notre corpus principal, ainsi que sur *Willy Protagoras enfermé dans les toilettes*, *Rêves* et *Temps*. Les cinq œuvres couvrent trois périodes d'écriture de l'auteur québéco-libanais puisque deux œuvres datent du début de sa carrière (*Willy Protagoras enfermé dans les toilettes* et *Rêves*<sup>7</sup>), deux œuvres participent à la tétralogie du *Sang des promesses* (*Incendies* et *Forêts*), grand projet artistique salué tant par le public que par la critique, et, finalement, une pièce qui lui succède (*Temps*).

Dans un second temps, nous catégoriserons les données recueillies pour mettre en relief les caractéristiques des bêtes de la dramaturgie de Mouawad. À quelle classe

---

<sup>7</sup> Bien que *Rêves* ait été créé en 2002, soit après *Littoral*, premier volet de la tétralogie du *Sang des promesses*, nous considérons que cette pièce précède la tétralogie puisque l'idée du quatuor est née lors de l'écriture d'*Incendies* en 2003.

animalière appartiennent-ils? Vivent-ils en meute? Sont-ils sauvages ou domestiques? L'analyse de ces questions nous permettra de mieux saisir le contexte dans lequel se manifeste l'animalité des personnages. Nous verrons aussi si certains animaux traversent son œuvre ou si leurs apparitions sont spécifiques à la fable dans laquelle ils s'inscrivent.

Nous compléterons notre étude du bestiaire de Mouawad par le recensement des animaux que l'auteur invoque dans des entretiens, des préfaces et autres textes non fictionnels. La forte présence de métaphores zoologiques dans ses paroles publiques, sujet que nous approfondirons au quatrième chapitre, illustre la posture de l'artiste à l'égard du genre littéraire du bestiaire dont il convient ici de cerner les principales caractéristiques.

## 1.1 Qu'est-ce qu'un bestiaire?

### 1.1.1 Études de la faune à l'Antiquité : entre traité de zoologie et bestiaire

Déjà dans l'Antiquité, plusieurs ouvrages d'histoire naturelle étaient consacrés à l'étude de la faune dont l'un des plus célèbres est *L'histoire des animaux* d'Aristote. Dans ce traité de zoologie composé de neuf livres, le philosophe grec a élaboré une taxinomie du monde animal basée sur les comportements et l'anatomie des espèces. *L'Histoire naturelle* de Pline l'Ancien dont le troisième volume est consacré à l'étude des bêtes a aussi grandement contribué à l'acquisition de connaissances zoologiques. Les hommes pouvaient alors comprendre les animaux grâce à un travail rigoureux d'observation. Autrement dit, c'est de manière méthodique que ces derniers étaient appréhendés. D'ailleurs, le volume monumental des ouvrages démontre bien que leurs auteurs tentaient de saisir la globalité du monde animal. Une classification

exhaustive des espèces leur confère en quelque sorte l'impression de posséder ce monde et d'en connaître la mesure. Néanmoins, son immensité leur rend la tâche difficile. Le monde animal continue d'échapper aux hommes.

Le genre littéraire du bestiaire découle directement des traités de zoologie. En effet, les bestiaires s'organisent à partir des mêmes méthodes de classification utilisées dans les ouvrages à teneur scientifique. Par contre, les deux types d'ouvrages décrivent les animaux différemment. Dans les bestiaires, les caractéristiques de ces derniers n'étaient pas recueillies objectivement puisque les auteurs devaient démontrer que les vertus enseignées dans la Bible se trouvaient dans la nature. Des valeurs morales étaient alors attribuées aux animaux. Ce genre littéraire a connu son apogée au Moyen Âge, mais certains ouvrages ont toutefois commencé à paraître dès l'Antiquité. Le bestiaire antique le plus connu est sans aucun doute *Le Physiologus* (II<sup>e</sup> siècle apr. J.-C.) qui a d'ailleurs été une référence pour les auteurs de bestiaire médiévaux.

### 1.1.2 Les bestiaires médiévaux

Les bestiaires ne retiennent donc des ouvrages de zoologie que la méthodologie. En effet, ces ouvrages littéraires s'articulaient selon la seule classification des espèces connues à l'époque, soit celle établie dans les traités de zoologie antiques. Puisque les notions d'insectes, de mammifères, de reptiles n'existaient pas encore, des caractéristiques physiologiques communes regroupaient les animaux sous cinq catégories d'espèces : les quadrupèdes, les oiseaux, les poissons, les serpents et les vers. Toutefois, la présentation des bêtes s'apparente à une fable plus qu'à une étude. Michel Pastoureau explique dans *Bestiaire du Moyen Âge* que chaque description est une « histoire » servant à illustrer les doctrines de la bible :

Les bestiaires du Moyen Âge, ces étranges « livres de bêtes », qui parlent des espèces animales non pas pour les décrire telles qu'elles sont, encore moins pour les étudier de manière savante, mais plutôt pour faire d'eux des supports de significations morales et religieuses. Ce ne sont pas des traités d'histoire naturelle, du moins, pas au sens où nous les entendons, mais des ouvrages qui parlent des animaux pour mieux parler de Dieu, du Christ, de la Vierge, parfois des saints, et surtout du diable, des démons et des hommes pécheurs. S'ils s'attardent sur les « propriétés » des bêtes et sur les merveilles de leurs « natures », ce n'est pas tant pour dissenter sur l'anatomie, l'éthologie ou la biologie des animaux que pour célébrer la Création et le Créateur, pour enseigner les vérités de la foi, pour inviter les fidèles à se convertir. (Pastoureau, 2011, p.11)

Les auteurs des bestiaires n'examinent pas la faune de manière scientifique, mais ils la regardent à travers le filtre de la morale chrétienne. Ils représentent, comme le dit Lucile Desblache dans *La plume des bêtes*, soit le divin ou le diabolique : « L'influence des cultures orientales, en particulier égyptiennes, où l'animal est divinisé, s'y fait sentir, en parallèle à celle de l'Ancien Testament où il est tantôt compagnon de l'homme tantôt manifestation de bassesses ou de diabolisme. » (Desblache, 2011, p.58) L'association au bien ou au mal n'est pas arbitraire. Elle émerge de l'observation même de l'animal, des qualités exposées dans les traités de zoologie. La symbolique se fonde sur ces comportements : « Chaque animal apparaît comme la figuration d'une autre chose qui lui correspond sur un plan supérieur ou immuable et dont il est le symbole. » (Pastoureau, 2011, p.24) Le divin, notion abstraite, se matérialise dans la nature. La rhétorique de ces œuvres littéraires cherche à légitimer les valeurs religieuses. Autrement dit, les bestiaires attestent que celles-ci ne sont pas des inventions humaines, mais qu'elles sont de l'ordre de la nature.

Il y a alors un détournement des qualités animales :

Contrairement à une idée reçue, les hommes du Moyen Âge savent très bien observer la faune et la flore. Mais ils n'ont guère idée que l'observation ait un rapport avec le savoir, ni qu'elle puisse les conduire à la vérité. Cette dernière ne relève pas de la physique mais de la



métaphysique : le réel est une chose, le vrai en est une autre, différente.  
(Pastoureau, 2011, p.12)

Il y a une dichotomie entre le savoir que les hommes avaient sur l'animal (le réel) et la perception qu'ils en avaient (le vrai). Ce que les animaux représentent pour l'Église ne correspond pas à leur nature. Bien que le ton de ces écrits se veuille scientifique, ils relèvent plutôt d'une logique littéraire. La forme des bestiaires est calquée sur celle d'une encyclopédie. En effet, les textes et les images présentent dans le détail les propriétés de l'animal. Cette ressemblance formelle donne de la légitimité à l'ouvrage et nourrit la représentation symbolique de l'animal, c'est-à-dire la vérité biblique.

La majorité des bestiaires médiévaux contiennent pratiquement toujours les mêmes animaux. Par exemple, le lion, le roi des animaux, et l'ours, dont la sexualité exacerbée et bestiale était perçue négativement, se devaient d'être dans tous les bestiaires de l'époque. Le lion représentait le bien, donc Dieu, et, à l'inverse, l'ours était le symbole par excellence du mal, du Diable. Comme l'Ange Lucifer, l'ours est une figure déchue. Il était considéré dans certains mythes comme le roi des animaux, mais l'Église s'efforça de révoquer la primauté de l'ours en l'exposant comme un violeur de jeune fille dans les bestiaires. De plus, dans le Livre d'Ézéchiel tiré de l'Ancien Testament, le prophète décrit une vision d'un homme assis dans un char ailé tiré par un lion, un taureau et un aigle que l'Église a associé aux évangélistes Marc, Luc et Jean. L'homme conduisant le char serait Mathieu. Les trois animaux du tétramorphe occupent une place de choix dans les bestiaires médiévaux. Ces quelques exemples offrent un aperçu des motivations qui guidaient le choix des animaux et du jugement qui était porté à ces derniers.

### 1.1.3 L'âge classique : l'exemple de La fontaine

Il y a une présence accrue d'animaux dans les fables de l'âge classique parce que ceux-ci prennent une grande importance dans l'imaginaire des enfants. C'est ce que soutient Jean de La Fontaine dans la préface de ses *Fables*. Il décrit la manière dont il récupère l'imaginaire des enfants pour leur inculquer un sens moral. Les fables servent à la compréhension de la vertu nécessaire au bon fonctionnement de la société :

Et comme, par la définition du point, de la ligne, de la surface, et par d'autres principes très familiers, nous parvenons à des connaissances qui mesurent enfin le ciel et la terre; de même aussi, par les raisonnements et les conséquences que l'on peut tirer de ces fables, on se forme le jugement et les mœurs, on se rend capable des grandes choses. (De La Fontaine, 2001, p.12)

La fable s'éloigne, certes, de la réalité, mais cette distance permet à l'enfant d'évaluer et d'observer le monde tel qu'il est. La fiction favorise l'apprentissage.

Beaucoup de canevas qu'utilise La Fontaine pour produire ses fables ne lui appartiennent pas. En effet, ce dernier s'est grandement inspiré des fables d'Ésope, considéré comme le créateur du genre littéraire dont les animaux sont souvent les protagonistes. La Fontaine s'en émancipe toutefois en affirmant le pouvoir didactique de ces histoires. Il parle de l'humain à travers les animaux :

Elles ne sont pas que morales, elles donnent encore d'autres connaissances : les propriétés des animaux et leurs divers caractères y sont exprimés; par conséquent les nôtres aussi, puisque nous sommes l'abrégé de ce qu'il y a de bon et de mauvais dans les créatures irraisonnables. Quand Prométhée voulut former l'homme, il prit la qualité dominante de chaque bête : de ces pièces si différentes, il composa notre espèce; il fit cet ouvrage qu'on appela le Petit-Monde. Ainsi ces fables sont un tableau où chacun de nous se trouve dépeint. (De La Fontaine, 2001, p.12)

Les fables de La Fontaine ont pour sujet les hommes. Il humanise les animaux en les faisant parler. En ce sens, il effectue le chemin inverse des auteurs des bestiaires médiévaux. Plutôt que de chercher la moralité, doctrine qui n'existe que pour les humains, dans les comportements des bêtes, ce sont les personnages-animaux qui inculquent une morale aux enfants. Néanmoins, La Fontaine ne fait pas l'apologie de la part animale de l'homme. Il l'utilise comme un contre-exemple qui permet à l'enfant de raisonner. D'ailleurs, la pensée du fabuliste est en quelque sorte une réponse au concept d'animaux-machines de Descartes :

Dans son *Discours à Madame de La Sablière*, il [(La Fontaine)] expose ses réserves vis-à-vis des théories mécanistes de Descartes, finissant par une question ouverte sur les différences entre l'homme et la bête. Il confirme ainsi que la fonction de la littérature ne consiste pas à théoriser, mais à questionner, à observer et à imaginer, trois voies que les bêtes permettent à l'écrivain de suivre. (Desblache, 2011, p.69)

René Descartes, contemporain de La Fontaine, croyait que les animaux n'avaient pas d'âme, à l'instar des machines, puisqu'ils ne répondent uniquement qu'à leurs pulsions. L'homme et l'animal seraient indéniablement différents selon Descartes. Il s'agit là d'une vision que La Fontaine ne partage pas, car, selon lui, l'animal est une figure adéquate pour montrer la nature humaine. Cette monstration s'orchestre à partir d'un imaginaire que génère l'animal.

#### 1.1.4 Des Lumières à aujourd'hui

À partir du siècle des Lumières, un changement de paradigme se produit dans le domaine de la pensée. La vision classique des bêtes qui nourrissait l'imaginaire culturel de l'homme s'effrite. En littérature, les personnages s'ouvrent de plus en plus à l'animal. Faisant table rase du savoir établi, les penseurs du XVIII<sup>e</sup> siècle prônent

une redécouverte du monde par l'expérience. En d'autres mots, ils mettent à l'épreuve le savoir acquis par les Anciens (les penseurs de l'âge antique) en se livrant à un travail de vérification des connaissances. Cette doctrine simple est à la base de la philosophie empirique dont les encyclopédies<sup>8</sup> explicitent la méthode de raisonnement. En ce sens, les philosophes des Lumières visent une autonomie de la réflexion. Ils souhaitent « retracer la carte du monde de la connaissance, suivant de nouvelles limites déterminées par la raison et la raison seule. » (Darnton, 1982, p.32-33) La glorification de la raison crée une séparation avec la nature : « C'est en se séparant du monde naturel, en créant une réalité en opposition à lui, qu'on apprend à le connaître et à se définir par rapport à lui. » (Desblache, 2011, p.72) En réévaluant les connaissances sur la nature, donc sur la faune aussi, les penseurs des Lumières en viennent à réévaluer le rapport qu'ils entretiennent avec les animaux. C'est à cette époque que les idées du végétarisme et de la protection des animaux commencent à se développer. En littérature, la réactualisation du rapport homme-animal se fonde sur l'idée de la compassion. Par exemple, l'animal deviendra même, dans *Le Germinal* d'Émile Zola, publié bien après le siècle des Lumières, le « compagnon de souffrance de l'homme » (Desblache, 2011, p.78). Il faut dire qu'en 1859 Darwin publie son célèbre ouvrage *De l'origine des espèces*. Si l'animal jouait un rôle déterminant dans la définition de l'homme, il est maintenant un allié, affirme Carine Trevisan dans l'ouvrage collectif *La question animale : Entre science, littérature et philosophie* :

L'animal est désormais ce qui nous fonde (un parent proche, un ancêtre) et ce dont on doit se différencier pour devenir vraiment homme. Non plus simple source d'un imaginaire culturel (comme dans la mythologie, la fable, les croyances, les dictons), l'animal devient celui avec lequel se conclut comme une nouvelle alliance. (Engélibert *et al.*, 2011, p.151)

De cette alliance naissent des récits dont l'identité du narrateur oscille entre celle d'un animal et d'un humain. L'un des exemples les plus probants est la nouvelle de Franz

---

<sup>8</sup> La plus célèbre est l'*Encyclopédie ou Dictionnaire raisonné des sciences, des arts et des métiers* de Diderot et D'Alembert.

Kafka *Joséphine la cantatrice ou Le peuple de souris*. L'histoire est narrée sans que Joséphine soit clairement identifiée comme une souris. Or, cette « neutralisation du récit » (Engélibert *et al.*, 2011, p.217) crée une confusion entre le genre humain et animal : « Les jeux d'identification supposent donc un processus continu de métaphore de l'animal à l'humain et de l'humain à l'animal. » (Engélibert *et al.*, 2011, p.217). Si l'animal se confond avec l'homme, l'homme peut à son tour être animal. De cette façon, Kafka offre « une autre compréhension de l'humain » (Engélibert *et al.*, 2011, p.226). La narration donne accès à la pensée des bêtes, indépendante de l'homme.

*Croc-blanc* de Jack London s'inscrit également dans cette logique narrative puisque le roman est raconté à partir du point de vue d'un loup sauvage. Ce procédé de focalisation interne humanise ce dernier. Contrairement à l'œuvre de Kafka, le lecteur de *Croc-blanc* sait que le narrateur est un loup. Il accède complètement au monde animal :

Le montage narratif est ici étonnant, l'auteur ne quittant quasiment jamais le point de vue de l'animal, qui observe les hommes, l'étrangeté est souvent la cruauté de leurs conduites, ce dispositif créant un intense effet d'intimité entre le lecteur humain et l'animal. London évite l'anthropomorphisation de l'animal, tentant de cerner au plus près ses perceptions, son *Umwelt*, pour reprendre les termes de Uexküll. (Engélibert *et al.*, p.161)

Le lecteur accède aux sensations de l'animal, à son milieu (*Umwelt*). L'intimité avec l'animal favorise une complicité qui ébranle la perception du lecteur. D'ailleurs, Wajdi Mouawad utilise aussi ce procédé narratif dans *Anima*, roman paru en 2012. Chaque chapitre est narré par un animal différent que rencontre Waach, le personnage principal, lorsqu'il recherche le meurtrier de sa femme. Par exemple, une abeille accrochée à son vêtement relate les événements auxquels elle assiste. Lorsqu'elle s'envole, un autre animal prend le relais. Les bêtes qui l'accompagnent éprouvent un sentiment de fraternité face à cet homme. Elles sont plus que de simples narrateurs.

Elles supportent et comprennent la douleur de Waach. Dans ce genre de récit, l'humanisation de l'animal et l'animalisation de l'humain produisent un lieu de rencontre, un territoire partagé. C'est ainsi que se construit une véritable relation homme-animal dans la littérature contemporaine dans la mesure où les deux parties reconnaissent la présence de l'autre.

#### 1.1.5 Une pratique culturelle qui traverse les âges

Bien entendu, le tableau que nous avons peint ne traite pas d'autres présences significatives dans l'histoire de la littérature telle que la pratique des dessins animaliers, dont le roman graphique *Maus* d'Art Spiegelman est l'un des exemples les plus connus, ou encore les nombreux animaux qui tiennent le rôle de héros dans la littérature jeunesse. Malgré ces omissions, nous avons vu que l'animal relève d'un imaginaire collectif qui traverse les âges. Sa présence dans la littérature occidentale tisse un lien avec les sciences naturelles et humaines. De l'Antiquité à aujourd'hui, cet imaginaire est influencé par les découvertes scientifiques et les réflexions philosophiques sur les bêtes. Les œuvres littéraires condensent en elles ces réflexions diverses. De ce fait, les auteurs ayant un bestiaire important participent au dialogue avec l'histoire de l'art, la littérature, la science et la philosophie. Ils ne peuvent pas ignorer ce qui a été dit au sujet de la bête. Ils s'inscrivent dans une pratique culturelle qui existe depuis plusieurs millénaires. L'animal littéraire n'est pas simplement un miroir de l'homme, il témoigne de tout un courant de pensée. Son apparition appelle donc à poursuivre ces réflexions en les remettant en question, en les renouvelant ou en les approfondissant.

## 1.2 Le bestiaire de *Forêts, Incendies, Willy Protagoras enfermé dans les toilettes, Temps et Rêves*

Sans vouloir marquer les différences ou les similitudes, nous nous inspirerons de la méthode d'analyse des bestiaires médiévaux pour repérer la représentation symbolique des bêtes présentes dans l'œuvre de Wajdi Mouawad. Dans les chapitres subséquents, nous pourrions mieux saisir les enjeux dramaturgiques que mettent en relief les références zoologiques de notre corpus.

Afin d'avoir une vue d'ensemble du paysage animalier, nous avons organisé l'inventaire sous forme de tableaux<sup>9</sup>. Ceux-ci mettent en valeur l'importance qu'acquiert une espèce animale dans la fable. En effet, les animaux ont été regroupés dans les tableaux par classes animalières. Celles-ci sont ordonnées en fonction des occurrences de chaque espèce. Puisqu'un animal peut en une seule page être nommé à plusieurs reprises, nous avons indiqué le nombre de fois où il apparaît dans le texte en plus de sa référence bibliographique.

Nous avons repéré les bêtes tant dans les répliques des personnages que dans les didascalies des textes dramatiques. Par exemple, dans *Temps*, la ville de Fermont est assaillie par une horde de rats. Ces rongeurs traversent la ville en dévorant tout sur leur passage. Le découpage des scènes est alors rythmé par la fréquence de leur passage. Une scène peut être abruptement terminée parce que les personnages doivent rentrer à l'intérieur pour se protéger des rats. La didascalie « passages des rats » (*T*<sup>10</sup>,

<sup>9</sup> Nous nous sommes grandement inspirée du travail qu'a effectué Pascal Robitaille dans le mémoire *Le devenir-animal dans l'œuvre de Bernard-Marie Koltès : les cas exemplaires de La fuite à cheval très loin dans la ville, Quai ouest et Roberto Zucco*. L'organisation des tableaux illustre efficacement l'étendue du bestiaire de l'auteur.

<sup>10</sup> Afin d'alléger la lecture de ce mémoire, les références à notre corpus d'étude seront mises en parenthèse dans le corps du texte à la suite de la citation. Pour identifier les textes dramatiques, nous emploierons les symboles suivant : *Forêts* (F), *Incendies* (I), *Temps* (T), *Willy Protagoras enfermé dans les toilettes* (W) et *Rêves* (R).

p.54) marque le déroulement de la fable. De cette façon, nous avons inclus dans nos listes la présence d'animaux dans les didascalies puisqu'elle agit sur le développement de l'action dramatique.

### 1.2.1 Le recensement des animaux

Dans *Forêts*, nous répertorions un total de vingt-trois bêtes qui apparaissent dans le texte cent-trente-trois fois :

Tableau 1.1 Bestiaire de *Forêts*

L'animal	Nombre d'occurrences	Page(s) à laquelle il est mentionné
1) Loup	65 occurrences	P.10, 27-28, 34, 36, 39, 40, 42-43, 45, 48-49, 51-53, 55, 60-61, 65, 70-72, 74, 81, 91, 97-98, 100 et 105-107
2) Girafe	25 occurrences	P.29, 30, 33, 66-67, 72-74, 76, 82, 86 et 90
3) Panthère	4 occurrences	P.30, 31, 67, 76
4) Chien	4 occurrences	P.11, 53, 59 et 99
5) Chat	2 occurrences	P. 53 et 99
6) Éléphant	2 occurrences	P.30 et 76
7) Cheval	1 occurrence	P.59
8) Mulet	1 occurrence	P.59
9) Âne	1 occurrence	P.59
10) Agneau	1 occurrence	P.12
11) Ours noir	1 occurrence	P.85
12) Tigre	1 occurrence	P.67
13) Zèbre	1 occurrence	P.76
14) Chimpanzé	1 occurrence	P.76
15) Gibbon	1 occurrence	P.67
16) Saurien	1 occurrence	P.77
17) Caïman	1 occurrence	P.76
18) Oiseau	7 occurrences	P.43, 63, 66-67, 76, 83 et 99
19) Cigogne	9 occurrences	P.87, 92, 94, 96 et 101
20) Mouette	1 occurrence	P.83



21) Pélican	1 occurrence	P.85
22) Papillon	1 occurrence	P.54
23) Méduse	1 occurrence	P.38

*Forêts* est l'œuvre où la présence animale est la plus forte. Cette prépondérance est, entre autres, due au fait que la famille Keller habite dans un zoo. La proximité entre la faune et les humains fait de la question animale un enjeu central de l'œuvre. Nous verrons évidemment les enjeux de cette présence animale en détail au deuxième chapitre.

Le nombre d'animaux diminue considérablement dans *Incendies*. Le bestiaire est composé de dix espèces différentes :

Tableau 1.2 Bestiaire d'*Incendies*

L'animal	Nombre d'occurrences	Page(s) à laquelle il est mentionné
1) Oiseau	15 occurrences	P.13, 15, 33, 66, 77, 127 et 128
2) Pigeon	1 occurrence	P.116
3) Poule	1 occurrence	P.73
4) Loup	4 occurrences	P.52, 104, 106, et 129
5) Chien	2 occurrences	P.19 et 61
6) Cheval	2 occurrences	P.68 et 73
7) Lion	1 occurrence	P.78
8) Éléphant	1 occurrence	P.78
9) Tigre	1 occurrence	P.78
10) Serpent	1 occurrence	P.78

Nous totalisons donc vingt-sept animaux dans notre corpus principal, dont six (le chien, le cheval, l'oiseau, le tigre, le loup et l'éléphant) qui se retrouvent dans les deux pièces.

Avant d'interpréter ces données, nous poursuivons le travail avec les pièces de notre corpus secondaire en commençant par *Willy Protagoras enfermé dans les toilettes* qui contient sept bêtes :

Tableau 1.3 Bestiaire de *Willy Protagoras enfermé dans les toilettes*

L'animal	Nombre d'occurrences	Page(s) à laquelle il est mentionné
1) Chien	5 occurrences	P.9 (dédicace), 13, 32, 52 et 81
2) Loup	2 occurrences	P.78 et 80
3) Cochon	1 occurrence	P.53
4) Papillon	2 occurrences	P.78 et 80
5) Mouche	1 occurrence	P.69
6) Oiseau	1 occurrence	P.62
7) Maquereau	1 occurrence	P.81

Pour ce qui est de *Rêves*, nous en comptons dix-neuf :

Tableau 1.4 Bestiaire de *Rêves*

L'animal	Nombre d'occurrences	Page(s) à laquelle il est mentionné
1) Chien	6 occurrences	P.37, 60 et 51
2) Hyène	2 occurrences	P.51 et 64
3) Baleine	1 occurrence	P.35
4) Dauphin	1 occurrence	P.35
5) Loup	1 occurrence	P.64
6) Cheval	1 occurrence	P.64
7) Ours polaire	1 occurrence	P.64
8) Chameau	1 occurrence	P.64
9) Rat	1 occurrence	P.51
10) Guenon	1 occurrence	P.51
11) Requin	1 occurrence	P.35
12) Serpent	2 occurrences	P.51 et 64
13) Tortue géante	1 occurrence	P.35
14) Pieuvre	1 occurrence	P.51
15) Oiseau	1 occurrence	P.56
16) Cygne	7 occurrences	P.61-62
17) Vautour	2 occurrences	P.64
18) Crabe	1 occurrence	P.64
19) Scorpion	1 occurrence	P.20

Finalement, dans *Temps*, nous avons dénombré treize animaux :

Tableau 1.5 Bestiaire de *Temps*

L'animal	Nombre d'occurrences	Page(s) à laquelle il est mentionné
1) Rat	42 occurrences	P.13, 15-17, 19, 21, 23, 26-p.27, 30, 38-39, 41, p.44, 49-50, 52-54, 56 et 58-60
2) Chien	4 occurrences	P.22, 41 et 53
3) Mouton	2 occurrences	P.55
4) Chat	2 occurrences	P.41 et 53
5) Orignal	1 occurrence	P. 20
6) Veau	1 occurrence	P.22
7) Caribou	1 occurrence	P.26
8) Taureau	1 occurrence	P.44
9) Oiseau	2 occurrences	P.55 et 60
10) Rapace	1 occurrence	P.41
11) Insecte	1 occurrence	P.46
12) Scorpion	2 occurrences	P.46
13) Poisson	2 occurrences	P.24 et 39

Comme nous pouvons le constater, la quantité d'animaux ne se répartit pas uniformément entre les pièces de notre corpus. Ce recensement révèle que le recours à des références zoologiques est un procédé stylistique qui persiste depuis les premières créations de Wajdi Mouawad.

Nous avons dénombré cinquante-un animaux différents dans les pièces que nous avons étudiées. Au total, ils apparaissent deux-cent-cinquante-cinq fois. Afin de distinguer la présence ponctuelle de certaines bêtes de celles qui traversent plusieurs pièces, nous avons créé un tableau de synthèse. Le portrait global de notre corpus met en relief les animaux privilégiés du bestiaire de Wajdi Mouawad :

Tableau 1.6 Synthèse des animaux récurrents

L'animal	Nombre d'occurrences	Œuvres dans lesquels il apparaît
1) Loup	72 occurrences	<i>Forêts, Incendies, Willy Protagoras et Rêves</i>
2) Oiseau	49 occurrences	<i>Forêts, Incendies, Willy Protagoras, Rêves et Temps</i>
3) Chien	21 occurrences	<i>Forêts, Incendies, Willy Protagoras, Rêves et Temps</i>

4) Poisson	4 occurrences	<i>Willy Protagoras, Rêves et Temps</i>
5) Cheval	4 occurrences	<i>Forêts, Incendies et Rêves</i>
6) Rat	43 occurrences	<i>Rêves et Temps</i>
7) Chat	4 occurrences	<i>Forêts et Temps</i>
8) Éléphant	3 occurrences	<i>Forêts et Incendies</i>
9) Serpent	3 occurrences	<i>Incendies et Rêves</i>
10) Scorpion	3 occurrences	<i>Rêves et Temps</i>
11) Papillon	3 occurrences	<i>Forêts et Willy Protagoras</i>
12) Tigre	2 occurrences	<i>Forêts et Incendies</i>
13) Ours	2 occurrences	<i>Forêts et Rêves</i>

En définitive, nous constatons l'importance du loup, de l'oiseau et du chien puisqu'ils apparaissent dans les cinq pièces et occupent une place significative dans l'esprit des personnages. Les animaux se succèdent dans le tableau en fonction du nombre d'œuvres auxquelles ils participent. C'est pourquoi le rat, dont la présence est principalement concentrée dans la pièce *Temps*, a un statut moins déterminant que le loup, l'oiseau et le chien.

La synthèse illustre la propension de l'auteur à choisir des animaux sauvages. Il n'y a que deux animaux domestiques, soit le chat et le chien. Néanmoins, le chien et le loup sont de la même famille. Nous pourrions dire que le chien est en quelque sorte une race domestiquée du loup, même si leur filiation est en réalité beaucoup plus complexe. Or, les chiens de la dramaturgie de Mouawad se situent sur le seuil de la domestication et de la sauvagerie. En effet, les chiens de *Willy Protagoras enfermé dans les toilettes* se rapprochent davantage d'une bête sauvage que d'un animal de compagnie. Comme l'indique clairement le titre, cette pièce raconte l'histoire de Willy qui s'enferme pendant des jours dans les toilettes de son appartement qui est aussi occupé par la famille Philisti-Ralestine. À partir de cet événement, tous les voisins en profitent pour parasiter à leur tour l'appartement qui offre une vue sur la mer sous prétexte de vouloir régler le conflit entre les deux familles. Le jeune garçon s'obstine à rester dans les toilettes pour protester contre la volonté mensongère des adultes qui l'entourent. Le chien s'introduit principalement dans le texte par le biais

d'expressions populaires : « Un temps de chien » (*W*, p.13), « Nom d'un chien » (*W*, p.32) et « Enculés de chiens » (*W*, p.81). Or, l'auteur embrasse la perception négative du chien en dédiant sa pièce « aux chiens » (*W*, p.9). Mouawad explique dans la préface que le chien symbolise les personnages-enfants de sa fable : « Les chiens, c'est d'eux qu'il est question dans cette première pièce : Willy, Naïmé, Abgar, Nelly, Marguerite. » (*W*, p.7) La dédicace souligne le traitement réservé aux personnages jeunes de la pièce. En effet, leur histoire est tragique. Malgré ses protestations, Willy ne parvient pas à empêcher que les voisins emménagent. Ce faisant, il se défenestre tout comme son ami Abgar. Les enfants n'ont pas d'issue dans le monde. Leur seule possibilité est de se révolter. Les chiens, même domestiqués, demeurent imprévisibles. Leur véritable nature peut surgir à tout moment, les faisant basculer quelques instants dans un état sauvage. En ce sens, la métaphore du chien illustre le statut de l'enfant qui n'est pas complètement civilisé ou, devrions-nous dire, pas encore domestiqué.

Dans le même ordre d'idées, l'auteur a tendance à choisir des animaux rebutants, dégoutants. Dans notre corpus, du moins, de la vermine (rat), des insectes (mouche et papillon), de la charogne (« le cadavre empesté d'un scorpion » [*R*, p.20]) et des charognards (vautour et hyène) fourmillent. Ce sont des bêtes que l'homme civilisé souhaite exterminer : « Ce n'est qu'une viande. Un rat on l'écrase du pied. » (*T*, p.56) Elles acquièrent une signification méliorative dans les œuvres que nous étudions. À vrai dire, elles sont intrinsèques au projet d'écriture de l'auteur : « J'écris de mon poitrail de loup, de cheval, de serpent et d'ours polaire, j'écris du fond de ma carcasse de crabe, de ma carcasse de chameau mangé par les vautours, de ma carcasse de vautour mangé par les hyènes. » (*R*, p.64) La réplique du personnage de Willem, protagoniste de *Rêves*, soulève le lien entre l'animalité et la création artistique. Cette œuvre est une mise en abyme de l'acte d'écriture qui raconte l'histoire de Willem, auteur, qui passe la nuit à écrire en étant visité par les personnages de son œuvre. Cet

extrait met en relief l'idée que la filiation de l'homme et l'animal concerne aussi le travail et le statut de l'écrivain.

### 1.2.2 L'intimité de l'artiste et de l'animal

Nous avons organisé nos tableaux de manière à mettre en valeur les espèces en soi plutôt que de souligner le contexte dans lequel elles apparaissent. Toutefois, nous devons spécifier que les animaux des textes dramatiques vivent, la plupart du temps, en meute. Ce sont des « ours noirs » (*F*, p.85), des « moutons » (*T*, p.55), des « oiseaux » (*I*, p.13) dont il est question. Dans *Rêves*, une intimité s'établit entre l'artiste et l'animal solitaire. C'est avec cet animal en particulier que l'écrivain s'associe. Deux types d'animaux se trouvent donc dans le bestiaire de Mouawad : les animaux de meute et l'animal isolé du groupe. La bête solitaire correspond à l'Anomal dont parlaient Deleuze et Guattari et que nous avons étudié en introduction de notre mémoire. Cette filiation conduit l'artiste à un devenir-animal.

Nous nous sommes alors livrée à un recensement des bêtes présentes dans le discours public de Wajdi Mouawad. En élargissant notre étude du bestiaire à son discours public, nous serons davantage en mesure d'identifier les types d'animaux qui déclenchent son devenir et, de ce fait, les motifs de ses transformations :

Tableau 1.7 Bestiaire du discours de l'artiste

L'animal	Nombre d'occurrences	Textes dans lesquels il apparaît
1) Tigre	7 occurrences	<i>Les tigres de Wajdi Mouawad</i>
2) Lion	2 occurrences	« La peur de l'enfance » et <i>Les tigres de Wajdi Mouawad</i>
3) Gazelle	2 occurrences	« La peur de l'enfance »
4) Chien	1 occurrence	« Le raconteur d'histoires »
5) Puma	1 occurrence	<i>Les tigres de Wajdi Mouawad</i>

6) Guépard	1 occurrence	<i>Les tigres de Wajdi Mouawad</i>
7) Caïman	1 occurrence	<i>Les tigres de Wajdi Mouawad</i>
8) Hyène	1 occurrence	<i>Les tigres de Wajdi Mouawad</i>
9) Macaque	1 occurrence	« Les estis d'intellectuels »
10) Loup	1 occurrence	« Lettre ouverte aux gens de mon âge »
11) Poisson	4 occurrences	<i>Architecture d'un marcheur</i> et <i>Les tigres de Wajdi Mouawad</i>
12) Poulpe	1 occurrence	« Un cri pour le Liban »
13) Scarabée	5 occurrences	« Le raconteur d'histoires », « Vingt-deux! : le rôle de l'artiste », « Le mot empoisonné » et <i>Les tigres de Wajdi Mouawad</i>
14) Luciole	2 occurrences	« Lucioles »
15) Cancrelat	1 occurrence	<i>Architecture d'un marcheur</i>
16) Abeille	1 occurrence	« Le mot empoisonné »
17) Tique	1 occurrence	« Le raconteur d'histoires »
18) Scorpion	1 occurrence	« L'Orphée d'Avignon »
19) Oiseau	3 occurrences	« Lucioles », « Une expérience identitaire (troisième partie) » et <i>Les tigres de Wajdi Mouawad</i>
20) Vautour	2 occurrences	« Le torse de Cassandre » et <i>Les tigres de Wajdi Mouawad</i>
21) Boa	2 occurrences	« Les estis d'intellectuels » et « Vingt-deux!: le rôle de l'artiste »

Nous décelons dans son discours public davantage d'insectes (la tique, le scorpion, le cancrelat, le scarabée, la luciole et l'abeille) que dans ses pièces. Quant aux mammifères, nous repérons sensiblement les mêmes espèces (le tigre, le lion, le chien, la gazelle, le puma, le caïman, la hyène, le guépard, le macaque, le loup, l'oiseau et le vautour). Il n'y a que le scarabée, peu présent dans ses textes dramatiques, qui est une image centrale du discours de l'artiste<sup>11</sup>. Le choix d'animaux et d'insectes qui rebutent les hommes vivant en société est encore plus explicite dans ses écrits publics. L'intimité entre l'homme et les bêtes du genre le distingue du reste de la civilisation. Les bêtes privilégiées de son bestiaire traduisent la marginalité des artistes et, par le fait même, des personnages de Mouawad.

<sup>11</sup> Voir la section 4.1.1

Néanmoins, ce n'est pas tous les personnages qui sont attirés par la sauvagerie des bêtes. Par exemple, celles que les personnages de *Forêts* côtoient ont souvent perdu leur statut d'origine lorsqu'elles ont été capturées. Comme le souligne le personnage de Léonie, les animaux indomptables n'ont pas leur place au sein du zoo : « Tu entends cette voix? Elle vient du trou où tu m'as vue jeter des carcasses de viande. C'est une fosse profonde creusée par notre père à la construction du zoo pour y précipiter les animaux trop sauvages. » (*F*, p.33) La présence de l'adverbe « trop » vient marquer la différence entre les animaux sauvages et ceux du zoo. Le simple fait d'être enfermé dans un zoo transforme leur nature. Comme le soutient Garry Marvin dans « L'animal de zoo : un rôle entre sauvage et domestique », les bêtes de zoo vivent dans un monde fictif :

La question du rôle donné à l'animal de zoo : il est à la fois ici (présent) et d'ici (il vit au zoo — il n'en sortira jamais) mais il est également là-bas (distant, absent et seulement imaginé), sa vie est rattachée à un ailleurs. Il fait référence à deux espaces en même temps, mais ne vit que dans un seul. Il doit représenter son homologue sauvage tout en restant l'individu qu'il est. En ce sens, il s'agit d'un animal acteur jouant le rôle d'un animal sauvage qui n'est pas présent, ou qui est présent ailleurs uniquement. (Marvin, 2008, p.107)

Devant l'homme, l'animal paraît sauvage, mais, en réalité, il l'est moins. Néanmoins, il garde certaines caractéristiques de ses comparses en liberté. Il n'est pas domestiqué au sens où il a été « mis à la main de l'homme », mais ce dernier a tout de même su dompter l'animal en le confinant à son nouvel habitat. L'expression « trop sauvages » dévoile le statut particulier des animaux de zoo. Les « trop sauvages » sont au final de véritables fauves.

Toute la question des relations de pouvoir sera traitée lors de l'analyse de *Forêts* au deuxième chapitre. En établissant le bestiaire du discours de l'artiste, nous avons remarqué qu'il y a deux types de rapport possible entre les hommes et les animaux dans la dramaturgie de Mouawad : celle qui s'établit dans l'intimité et celle qui relève



d'une fascination pour la meute. Autrement dit, il y a les personnages qui s'intéressent à un animal et ceux qui s'intéressent aux animaux. Ces derniers n'entrent pas réellement en relation avec les bêtes. Les hommes qui s'intéressent aux animaux entretiennent une idée préconçue de ces derniers soit en les idéalisant ou en les diabolisant.

### 1.3 Mouawad et la tradition littéraire

À première vue, les animaux contenus dans le bestiaire de Wajdi Mouawad ressemblent à ceux des bestiaires médiévaux. Les similitudes entre les deux soulignent le dialogue qu'engage l'auteur avec une tradition littéraire. Lorsque nous avons étudié la signification que les animaux acquièrent dans son œuvre, nous nous sommes rendue compte qu'ils se détachent d'une symbolique religieuse. Plutôt que d'être des créatures de Dieu, ils sont sous le contrôle des hommes : domestiqués, imaginés ou capturés. Ils ne réfèrent plus à une légende biblique. Au contraire, ils sont des outils qui servent à la construction des utopies humaines.

La question animale est un enjeu majeur depuis les premières pièces de Wajdi Mouawad. En faisant des animaux les alliés des personnages, dont nous n'avons vu ici que quelques exemples, l'auteur émet son point de vue sur des questionnements philosophiques et artistiques qui ont lieu depuis l'Antiquité. Comme chez Kafka, les métaphores animalières qu'emploie Mouawad offrent une nouvelle perspective de l'humanité. L'auteur québéco-libanais regarde l'humain et, par le fait même, l'animal *autrement*. C'est pourquoi il emploie des figures considérées comme inquiétantes et dérangeantes : il invoque surtout des animaux féroces qui ne peuvent pas être domptés ou bien des insectes qui parviennent à s'infiltrer dans le monde des hommes civilisés à leur insu. Le passage vers l'animalité des personnages se conclut par une réactualisation des paramètres de leur humanité : création d'un langage singulier,

refus de parler, sexualité exacerbée, etc. En refusant des caractéristiques qui définissent leur humanité, les personnages trouvent un moyen de se défaire du pouvoir des autres personnages. Le bestiaire de l'auteur accentue le refus des personnages de se soumettre à la pression sociale et familiale qui pèse sur eux. En ce sens, la filiation à des animaux sauvages et répugnants aux yeux des hommes civilisés renforce le rôle de l'artiste dans la société. Ce sont là des enjeux que nous analyserons dans les prochains chapitres.

## CHAPITRE II

### L'ANIMALITÉ DANS *FORÊTS* : IGNORANCE ET DÉSHUMANISATION

« Comment allons-nous faire pour vivre ensemble? Voilà le puzzle. »  
(Mouawad, 2004b, p.17)

Avant de se lancer dans l'étude de l'animalité des personnages, il nous paraissait nécessaire de résumer la fable de *Forêts*. Ce résumé nous permettra de dénouer les liens familiaux<sup>12</sup> dont la complexité constitue l'énigme que tentent de résoudre les protagonistes. Wajdi Mouawad situe son récit dans le Québec d'aujourd'hui où nous suivons le personnage de Loup dont la mère, Aimée, est morte à la suite de complications liées à un cancer. Une tumeur s'était logée dans son cerveau. Les médecins y ont découvert l'embryon de son jumeau qu'elle aurait avalé lorsqu'elle était dans le ventre de sa mère. Or, ce fœtus s'accroche à un os de mâchoire qui correspond à celui d'une jeune fille morte dans les camps de concentration. Le récit se transforme alors en une enquête menée par Loup et Douglas Dupontel, un paléontologue dont le père du même métier avait reconstitué le crâne à la mâchoire manquante. Leurs recherches les mèneront jusque dans un zoo situé au milieu d'une forêt où les ancêtres de Loup, Odette et Albert Keller, se sont installés pour fonder une famille. Alors qu'ils se retirent d'un monde corrompu et en guerre, cette famille isolée de la civilisation vivra d'autres drames tout aussi terribles. En effet, l'harmonie familiale sera rapidement détruite par l'inceste, le meurtre et la naissance d'enfants

---

<sup>12</sup> Nous joignons à l'annexe A un arbre généalogique auquel le lecteur pourra se référer lorsqu'un personnage est mentionné.

monstrueux. Trois générations de la famille Keller habiteront ce zoo jusqu'à ce que Léonie retourne à la civilisation pour aller porter sa fille Ludivine dans un orphelinat. Née de l'union de Léonie et de Lucien, un soldat de la Première Guerre mondiale qui s'était enfui dans cette forêt, Ludivine est cette jeune fille dont l'os se retrouve dans la tête d'Aimée. Elle est morte en changeant d'identité avec son amie Sarah qui était enceinte de Luce, la mère d'Aimée. L'os apparaît comme le premier indice qui permettra à Loup de découvrir les secrets familiaux. L'intrigue se déploie donc par des allers-retours entre le passé et le présent. N'adoptant pas une narration linéaire, la fable joue sur des superpositions de temporalités. Le rôle du personnage de Loup est de révéler ce qui a été oublié et caché par le temps.

## 2.1 Témoigner du passé

### 2.1.1 La genèse du mensonge

Odette est le premier personnage de la famille Keller à montrer des signes d'animalité dans la scène intitulée *Métamorphosée* : « Tue-moi. Plus rien d'humain en moi. J'ai tout raté. J'ai tout menti! Regarde... Regarde mon visage dans le miroir... Vois-tu, comme moi, la tête d'un loup à la place de ma propre image? » (*F*, p.84) Le personnage s'adresse à son fils, Edmond, pour l'aviser du mensonge qu'elle a proféré au cours de sa vie. Lorsqu'elle a rencontré Albert, elle était enceinte du père de ce dernier, Alexandre. Elle a alors promis à Alexandre de ne jamais révéler leur secret en prétendant avoir été violée : « Elle porte un enfant, fruit d'un viol perpétré au fond de la mine du gouffre au Loup par un homme qui l'a laissée pour morte. » (*F*, p.60). Le retour de cette figure animalière dans le récit met en lumière le lien entre le mensonge du personnage et la perte de son identité. La métaphore zoologique produit

une image monstrueuse d'Odette, l'image d'une femme à la tête de loup. Cette transformation en créature renforce la dépersonnalisation du personnage, au sens où Sarrazac l'entendait. À partir de maintenant, son mensonge s'empare d'elle, soulignant l'impasse dans laquelle elle se trouve. Ignorant qu'il est l'oncle d'Hélène, Albert tombe amoureux de cette dernière. En gardant son secret, Odette cautionne l'inceste. La récurrence de l'image du loup révèle la dimension métaphorique du langage. Cette image dans la réplique du personnage rend visible la vérité sans qu'elle soit énoncée. La présence animale dans le langage est alors une stratégie narrative pour témoigner du secret sans le divulguer.

La transformation du visage signale une double dépersonnalisation d'Odette, c'est-à-dire la perte de son identité telle qu'elle la connaissait et la perte de son humanité. Étant la partie du corps humain la plus singulière, le visage est un facteur déterminant de la définition du concept d'humanité. Selon Emmanuel Lévinas, grand philosophe du XX<sup>e</sup> siècle qui a surtout pensé le rapport à l'Autre, la vue d'un visage insuffle un sens moral aux hommes. C'est ce visage qui leur interdit de commettre un meurtre : « Le visage s'impose à moi sans que je puisse être sourd à son appel ni l'oublier – je veux dire sans que je puisse cesser d'être tenu pour responsable de sa misère. La conscience prend sa première place. » (Levinas, 1988, p.195) Le visage de l'Autre dévoile la condition humaine qui unit tous les individus et, de ce fait, les rend solidaires. La rencontre du Moi et de l'Autre les rend tous responsables du sort de l'humanité. Le visage marque la singularité de l'homme (mon visage est différent du tien) et l'appartenance à un groupe (nous sommes semblables). Or, la notion de visage ne concerne pas les animaux. Ils ont plutôt des têtes. En ce sens, l'absence de visage scelle la perte d'individualité du personnage.

Le décalage entre le comparé et le comparant de cette analogie zoologique renforce l'étrangeté avec laquelle le personnage d'Odette se regarde. En alliant deux images contraires, le personnage est en mesure d'affronter ce que sous-tend l'apparition de la

figure animale, c'est-à-dire la difficulté à se considérer humaine après avoir permis l'inceste. Dans son mémoire *L'image oxymore chez Wajdi Mouawad : textes théoriques, dramatiques, et mises en scènes*, Marie Jacomino définit les possibilités de l'oxymore qui est une figure de style auquel Wajdi Mouawad a souvent recours :

Dégagées de toute nécessité logique, toutes les contradictions peuvent être admises dans les images littéraires — elles peuvent permettre d'unir les contraires. L'image est toujours un détour et non une réalité évoquée frontalement. (Jacomino, 2011-2012, p.9)

L'association d'images contraires décloisonne la signification de l'humanité. Avec cette image, l'auteur annonce la transformation de son personnage. Le masque d'Odette se fissure, faisant apparaître la fausseté de l'image qu'elle projetait. Toutefois, elle l'avoue à mots couverts. En analysant l'œuvre de Franz Kafka, de Bertolt Brecht et de Paul Claudel, Jean-Pierre Sarrazac utilise la notion de parabole pour décrire ces récits imagés dans *La parabole ou l'enfance du théâtre*. Ces procédés d'écriture offrent la possibilité de traiter de ce qui est difficilement représentable et explicable :

Il fait en sorte que son récit imagé se transforme en un tableau qui surprend, qui « frappe » l'esprit, qui sollicite la pensée du destinataire. Le simple, le familier, le proche, qui constituent le matériau figuratif du paraboliste, ne doivent pas être ici considérés comme une traduction simplifiante et édulcorée du réel, mais bien comme une stratégie d'approche souple et rusée de ce qui est visé, à savoir : l'abstrait, le complexe, le difficile. (Sarrazac, 2002, p.42)

L'image animalière joue sur cette distance entre le comparé et le comparant. Ici, la dichotomie entre l'homme et l'animal crée un effet miroir. Lorsqu'Odette remet en question son humanité, elle le projette sur son animalité. En ce sens, la bête est une nouvelle modalité pour penser l'homme. Simone Korff-Sausse voit dans l'animalité un mécanisme de défense : « À défaut des représentations humaines, c'est l'animal qui apparaît, comme une manière de figurer ce qui paraît irreprésentable. Ce qui est difficile à penser ce n'est pas l'animal, c'est l'humain. » (Korff-Sausse, 2007, p.89)

Korff-Sausse emploie le verbe « paraître » lorsqu'elle traite de l'impossibilité à concevoir cette partie irréductible des êtres. L'animal est un symbole qui renvoie à la réalité. Ce qui semblait « irréprésentable » le devient dans le détour. L'animal est un double de l'homme. Il n'est toutefois pas un duplicata, mais un Autre en soi. Nous retrouvons ce mécanisme de défense chez les personnages de Mouawad. La métamorphose n'offre pas une nouvelle identité, mais elle désigne l'aliénation de ces derniers. Il s'agit du principe même du concept de *devenir* de Deleuze et Guattari qu'explique François Zourabichvili dans l'ouvrage *Le vocabulaire de Deleuze* :

On n'abandonne pas ce qu'on est pour devenir autre chose (imitation, identification), mais une autre façon de vivre et de sentir hante ou s'enveloppe dans la nôtre et la « fait fuir ». La relation mobilise donc quatre termes et non deux, répartis en séries hétérogènes entrelacées :  $x$  enveloppant  $y$  devient  $x'$ , tandis qu' $y$  pris dans ce rapport à  $x$  devient  $y'$ . (Zourabichvili, 2003, p.30)

Dans *Forêts*, les personnages se transforment *par* leur animalité. Autrement dit, Odette admet son mensonge à travers cette image. Ce détour reconfigure la forme initiale du personnage. Au contraire, l'humain permet à son tour de (re)penser l'animal. Dans un mouvement de va-et-vient, la métamorphose déplace la signification des deux parties.

### 2.1.2 L'échec du dialogue

Odette n'est pas le seul personnage à cacher la vérité. De génération en génération, les membres de la famille Keller dissimulent les événements tragiques de l'histoire familiale en mentant, en gardant des secrets ou en refusant tout simplement de les raconter. La mémoire familiale s'efface. Ainsi, les personnages établissent difficilement des liens de filiation. Ils grandissent sans connaître leur origines

comme en témoigne le personnage de Luce : « Je suis devenue Luce dans toute ma vérité parce que cette folie-là était là dès le départ dans mon existence. Ça ne se remplira jamais, ces trous-là. » (*F*, p.52) Cette réplique explicite les manques du personnage. Luce qui a été adoptée croit être la fille de Ludivine. Lorsque Sarah, sa mère biologique, la retrouve, elle n'ose même pas lui admettre qui elle est. De cette façon, les questions de Luce sont laissées sans réponse. À vrai dire, le dialogue entre les générations est rompu et rend toute forme d'héritage problématique. Le lien brisé entre les personnages se traduit dans le texte de Mouawad par un échec du dialogue. L'échange véhicule des mensonges et des secrets. Les interactions ne fournissent pas les informations nécessaires aux personnages qui souhaitent connaître leur histoire.

L'échec de la fonction traditionnelle du dialogue théâtral survient de manière formelle. Par exemple, elle prend la forme d'un silence. Lorsque Ludivine interroge Edmond sur la famille Keller et le zoo, il refuse de lui raconter les événements tragiques survenus lorsqu'il y habitait :

**Ludivine.** Edmond, je suis Ludivine. Êtes-vous le fils d'Albert Keller?

**Edmond.** C'est tu sais comme une ombre ambiguë  
d'être aujourd'hui témoin  
d'être encore  
d'être et d'être

où la détresse est telle qu'elle se dit sans chant.

**Ludivine.** Je deviens folle! Edmond, vous êtes la seule personne qui peut m'aider à savoir qui je suis et vous vous taisez et vous ne dites rien et, pendant ce temps, tous les jours, des gens sont arrêtés, déportés, emportés, dans des trains qui sont probablement fabriqués et vendus par les usines Keller. Edmond, la famille dont nous sommes peut-être issus vous et moi fabrique les trains du malheur, et au milieu de ce malheur, qui nous donne tous les jours des raisons de désespérer, il y a votre silence!  
(*F*, p.72)

Edmond est le seul membre de la famille Keller que Ludivine connaît. En refusant de répondre à ses questions, il maintient dans l'ignorance cette dernière. De plus, Edmond ne fait pas que cacher ces événements, il s'exprime dans un langage que



Ludivine ne comprend pas. Le langage poétique sert le procédé de détour que Sarrazac décrit dans *La parole ou l'enfance du théâtre*. Il creuse un écart entre la description des événements et la réalité, rendant possible le témoignage. L'écriture de Wajdi Mouawad alliant divers registres et modalités d'expressions renforce les problèmes communicationnels des personnages. Elle accentue l'incompréhension qui résulte des échanges. En outre, les modes de communication mêmes ne remplissent pas leur fonction. Ils n'établissent plus de liens directs entre les interlocuteurs. Lorsqu'Edmond retourne au zoo, et donc obtient les réponses aux questions de Ludivine, il lui écrit une lettre qu'elle ne recevra jamais. Aussi, Loup et son père, Baptiste, ne parviennent pas à se rejoindre au téléphone. Ils parlent plutôt en se laissant des messages vocaux<sup>13</sup>.

L'action principale de *Forêts* prend la forme d'une investigation du passé pour découvrir les secrets et les mensonges. Loup doit rétablir le dialogue avec les générations précédentes en menant cette enquête. Conséquemment, cette dernière régénère la mémoire familiale en répondant aux questions laissées en suspens. C'est en résolvant l'énigme de leurs vies que Loup parvient à se libérer du poids de la mort de sa mère :

**Douglas Dupontel.** Père. Mère et enfant. Et depuis des siècles cela nous bouleverse. Cela vous bouleverse aussi Loup. Votre cœur aussi est éclaté en mille morceaux, votre cœur aussi demande qu'on le ramène à la surface des choses. Écoutez-moi : quittons cet hôtel horrible et faisons cette enquête ensemble. Je ne cherche pas à définir votre vie à travers la mort de votre mère, au contraire, je cherche à élucider l'énigme qui cadennasse notre existence. Vous et moi.

**Loup.** Qu'est-ce que vous voulez faire?

**Douglas Dupontel.** Rencontrer votre grand-mère, Luce.

<sup>13</sup> L'envoi de courriels n'est également pas aisé en raison de la longueur et de la complexité de l'adresse de Loup, « toutmecœuroutemefaitchier arobase hotmail point com » (F, p.69), et de celle de Douglas Dupontel, « animaquaenobiscumdegunt arobase museedepaleontologiecomparee trait d'union paris d'union direction point général point fr. » (F, p.69) Dans cette dernière, la distinction des mots et des signes de ponctuation (« trait d'union », « paris d'union », « point général » et « point fr ») porte à confusion.

**Loup.** Pourquoi faire?

**Douglas Dupontel.** Observer son visage. Dans son visage on trouvera le vôtre et celui de votre mère et si cette femme est liée à votre histoire, alors dans votre visage, le visage de votre mère et celui de Luce, on pourra déchiffrer le sien, résoudre une partie de l'énigme, et à nouveau faire battre votre cœur, votre magnifique cœur de Loup. (*F*, p.41-42)

La répétition du mot « cœur » souligne l'importance de la résolution de l'énigme pour permettre à Loup de vivre au présent, à son époque. En s'appropriant l'héritage familial, elle éclaire non seulement sa présence dans le monde, mais aussi celle de ses ancêtres. Pour restituer le dialogue, elle doit les rencontrer. C'est de cette façon que Douglas convainc Loup de rencontrer sa grand-mère. C'est « dans son visage » (*F*, p. 42) qu'elle apercevra leur histoire. Comme nous l'avons vu avec Lévinas, elle devient solidaire en reconnaissant le visage de l'Autre. Son identité se forge en affirmant son appartenance à cette famille, ce qui scelle le lien de parenté.

### 2.1.3 Celles par qui la parole arrive

Cette soif de connaissance caractérise les personnages de Loup et de Ludivine. Leur entourage les considère comme « celle[s] par qui la parole arrive » (*F*, p.55 et 89). C'est d'abord Edmond le Girafon qui désigne Ludivine de cette façon lorsqu'il accepte de retourner au zoo pour découvrir dans quelles conditions elle est venue au monde : « Ludivine : vous êtes celle par qui la parole arrive. Je pars vers le zoo et j'emporte avec moi ce cahier et je vous écrirai. Je vous aiderai. » (*F*, p.89) Ensuite, Luce surnomme aussi Loup de cette façon pour souligner le fait que cette dernière révélera les secrets familiaux :

Ludivine n'est pas la réponse, mais la clef d'une porte qui te conduira au fond du gouffre. Loup, il te faudra être un loup et loup jusqu'au bout. Loup la noire tu surgis dans ma vie comme une foudre au milieu d'un ciel

bleu; tu es celle par qui la parole arrive, alors entre dans les ténèbres et tire-nous du néant. (F, p.55)

Cette appellation marque la filiation entre les deux femmes et soulève non seulement leur besoin de connaître la vérité, mais également ce que lègue Ludivine à Loup. Si son os ne s'était pas retrouvé dans le crâne d'Aimée, l'enquête de Loup n'aurait pas eu lieu. En ce sens, l'adolescente poursuit les recherches de Ludivine. Par l'apparition inexpliquée de cet os, cette dernière lui transmet la parole. Le rapprochement de ces personnages vient du fait qu'ils remplissent un rôle analogue dans la pièce. Néanmoins, Ludivine est celle qui met en lumière les non-dits de l'histoire familiale, qui pose les questions, ce qui s'accorde avec l'origine de son prénom : « Une lumière divine. Lux et divine. Lux-divine. » (F, p.41) Au contraire, c'est Loup qui obtiendra les réponses, qui découvrira les horreurs, donc qui « entre dans les ténèbres » (F, p.55). La signification de leur prénom souligne leur complémentarité. Elles accomplissent cette quête ensemble : l'une la commence et l'autre la termine. Sans le travail effectué par Ludivine, la résolution de l'énigme ne serait pas possible. Ici, Mouawad joue sur l'idée de la superposition à même l'identité des personnages. Que ce soit le tatou de Ludivine ou bien sa mâchoire dans le cerveau d'Aimée, les personnages portent en eux la trace de l'existence de leurs aïeux.

Le présent pris d'assaut par le passé est une des caractéristiques principales du drame moderne tel que nous l'avons étudié en introduction de ce mémoire. Dans l'article « Le partage des voix » paru dans l'ouvrage collectif dirigé par Jean-Pierre Ryngaert *Nouveaux territoires du dialogue*, Jean-Pierre Sarrazac explique le changement de paradigme du drame moderne : « L'action [...] consiste de plus en plus en un retour — réflexif, interrogatif — sur un drame passé et sur une catastrophe toujours déjà advenue. » (Sarrazac, 2005, p.12) Si le drame a déjà eu lieu, l'action des personnages n'est plus ce qui constitue l'intrigue de la pièce. Les auteurs contemporains y dépeignent des personnages qui réagissent et qui interrogent cette catastrophe. Leur témoignage est le seul moyen d'obtenir des informations au sujet du « drame passé ».

Ainsi, les personnages qui n'ont pas vécu la catastrophe sont à la merci du témoin. Leur perception du passé est entièrement déterminée par ce qui en est dit. La parole fait contrepoids à l'absence d'actions dans le conflit dramatique. L'identité des personnages ne se construit plus par ce qu'ils font, mais plutôt par ce qu'ils *disent*. À vrai dire, il s'agit de la fonction même de la parole au théâtre telle qu'elle est définie par le théoricien Michel Pruner dans *L'analyse du texte de théâtre* : « Au théâtre, la parole est action. Cela signifie que le discours d'un personnage suffit à modifier une situation. À lui seul, il est capable de faire passer d'une position à une autre, d'un état à un autre. » (Pruner, 2010, p.112). Cette particularité de la parole s'applique aux pièces de toute époque, pensons aux messagers dans les tragédies grecques dont le témoignage venait renverser le conflit dramatique. Si la parole ne fait plus progresser l'action dans le drame moderne, elle confère aux personnages une autorité, un pouvoir de changer l'Autre et, du même coup, eux-mêmes. Les identités se modifient en fonction du retour sur la catastrophe. À cet égard, les notions de figure (Sermon et Ryngaert) et de créature (Sarrazac), évoquées dans le chapitre d'introduction, expriment l'idée que les identités sont en mouvance. Ces notions s'incarnent chez Mouawad dans le rapport qu'ont des personnages à l'égard de leur propre histoire. Leur animalité résulte de l'inadéquation au passé qui laisse en quelque sorte leur identité ouverte à de nouvelles possibilités.

En outre, la structure dramatique qui joue sur les parallélismes temporels renforce le dialogue constant avec le passé. Les différentes temporalités de la fable se rejoignent parfois et créent des moments de symbiose entre les multiples générations familiales. La scène où il pleut simultanément à trois époques différentes en est un exemple probant : « *Pluie 2006. Pluie 1943. Pluie 1873.* » (F, p.74) Ce procédé d'écriture engendre une narration à plusieurs voix, comme explique Véronique Lamothe Bell dans son mémoire intitulé *Littérature québécoise et problématique identitaire : poétique de l'exil* :

La multiplication des voix, de façon simultanée, crée un effet de séparation qui illustre admirablement l'état d'esprit des personnages. Aussi, l'alternance des dialogues et les déplacements spatio-temporels produisent une distorsion qui se traduit par la superposition d'histoires, ou encore, un palimpseste. (Lamothe Bell, 2013, p.56)

Le palimpseste est une image adéquate pour parler de la structure dramatique de *Forêts*. La superposition de temporalités donne l'impression que les scènes de diverses époques se déroulent en simultanée, créant une temporalité fictive, celle du temps de la représentation qui favorise la rencontre entre les générations. En d'autres mots, la structure dramatique de *Forêts* réunit métaphoriquement la famille. Ainsi, le spectateur peut croire que Loup répond directement aux questions de Ludivine. Ce dialogue avec les morts est possible au sein de la fiction. Cela rejoint la notion de figures de Ryngaert où les personnages contemporains acquièrent leur identité lors de la représentation.

Lorsque Ludivine et Loup sont appelées « celle par qui la parole arrive », il faut alors comprendre le mot « parole » comme l'action de dire, de briser le silence. Cette action fonde l'identité des personnages, car non seulement elles s'affirment à la première personne du singulier, mais la vérité qui jaillira de leurs recherches éclaire les incohérences de l'histoire familiale. La quête de la protagoniste est donc double : personnelle et collective. Les ancêtres de Loup n'ignoraient pas seulement l'histoire de leur famille. Leurs questions portaient également sur les événements historiques du siècle dernier. Lise Lenne, dans son article « Le poisson-soi : de l'aquarium du moi au littoral de la scène » (2007) avance l'idée que l'investigation du passé qu'entreprend le personnage de Loup est aussi une réponse au problème que pose sa mère en ouverture de la pièce. Sa mère affirme en effet être indifférente à l'Histoire du XX<sup>e</sup> siècle :

Comment voulez-vous être ému pour le mur de Berlin alors que personne ne vous encourage à vous révolter dans votre propre pays! En plus, il faut

donner son opinion! J'en ai pas d'opinion, fuck, je ne sais même pas ce que je vais faire demain, comment voulez-vous que je puisse avoir une quelconque opinion sur un mur que je ne sais même pas qui l'a construit ni pourquoi! (*F*, p.12)

Aimée est en quelque sorte assaillie par les deux Guerres mondiales. Les visions de Lucien<sup>14</sup> et l'os de Ludivine qui a été fracassé dans les camps de concentration montrent que l'Histoire rattrape le personnage. En ce sens, son incompréhension des événements du passé participe aussi à la perte de son identité. L'enquête de Loup ravive la mémoire de la petite et de la grande histoire : « S'inscrire dans la filiation ou dans le lien symbolique, c'est donc prendre la parole, une parole qui se fonde sur le silence grandiose de la perte : devenir passeur de récit. » (Lenne, 2007) Être un « passeur du récit », certes, mais de quel(s) récit(s) s'agit-il? Puisque ces sept générations s'échelonnent sur plus d'un siècle, le retour sur le passé s'effectue en revisitant l'Histoire qui était ignorée par les personnages isolés dans la forêt. Prendre la parole, c'est donc raconter une histoire et transmettre un savoir. Loup devient celle qui apprend l'histoire familiale, mais aussi l'Histoire du XX<sup>e</sup> siècle. Elle reconnaît alors que le destin de leur famille est lié aux événements historiques. Cette parole rétablit la communication entre les générations et, par le fait même, admet la présence de son interlocuteur. Cela est seulement possible dans le contexte où s'exerce cette parole, c'est-à-dire lors de la représentation théâtrale.

#### 2.1.4 Les failles du langage

Le refus de communiquer est une manière de nier la présence de l'Autre, car l'action même de dialoguer détermine l'identité des interlocuteurs, comme le soutient Lenne :

---

<sup>14</sup> Lorsqu'Aimée aura des crises d'épilepsie, premiers signes de la présence de sa tumeur au cerveau, elle verra Lucien Blondel, le soldat de la Première Guerre mondiale.

L'autre, ce n'est pas seulement l'étranger, l'inconnu, qui peut-être[sic] face à soi ou se révéler en soi, c'est au-delà, la force, la présence qui ouvre le cadre, l'horizon et le champ des possibles. L'altérité est avant tout altération : celle qui bouscule les identités fixes et fait sortir de soi pour amener le débat ou le dialogue. (Lenne, 2007)

Le sujet met à l'épreuve son identité lorsqu'il est en contact avec une forme d'altérité<sup>15</sup>. L'être se concrétise dans le langage<sup>16</sup>. Conséquemment, les failles de son être se manifestent par les difficultés du langage. Du moins, elles sont un signe de l'incompréhension du monde dans *Forêts* : « Papa, je déballe des mots sans vraiment comprendre ni réfléchir, des mots comme des oiseaux en nuées qui rentrent dans la maison et ne trouvent plus la sortie alors ils se cognent partout. » (*F*, p.43) L'image d'un oiseau prisonnier de la maison évoque l'incohérence de la situation du personnage. Les oiseaux sont destinés à vivre dans un espace extérieur plutôt que dans une maison qui est un espace domestique. Cette image accentue l'idée que la compréhension du monde s'accompagne d'une maîtrise du langage. Par exemple, Loup ne parvient pas à prononcer le mot « paléontologue » : « Comme si j'avais des pantalogues cachés plein mes armoires ! » (*F*, p.38) Au dénouement, Loup reprend Douglas lorsqu'il la taquine à ce sujet :

**Douglas Dupontel.** Il faut bien. Un musée de pantalogie au complet compte sur moi.

**Loup.** Paléontologie. Musée de paléontologie. (*F*, p.106)

Plus qu'un trait comique de la protagoniste, le fait qu'elle réussisse à prononcer ce mot démontre la compréhension de son environnement, une fois l'enquête menée à

<sup>15</sup> Les théories linguistiques d'Émile Benveniste traitent de l'ouverture à l'Autre dans un contexte d'énonciation. Le linguiste affirme que : « La conscience de soi n'est possible que si elle s'éprouve par contraste. » (Benveniste, 1966, p.260) Dans le langage, l'énonciateur doit prononcer « je » que s'il doit également dire « tu ». Autrement dit, le sujet se définit lorsqu'il communique : « C'est dans et par le langage que l'homme se constitue comme sujet; parce que le langage seul fonde en réalité, dans sa réalité qui est celle de l'être, le concept d'"ego". » (Benveniste, 1966, p.259)

<sup>16</sup> Nous entendons le terme langage comme une appropriation singulière, personnelle, de la langue. Il prend forme dans l'acte de communiquer. De même, un langage n'est pas nécessairement constitué de mots. Il est un moyen de communication qui varie selon l'énonciateur : il y a le langage des animaux, le langage cinématographique, le langage des enfants, etc.

terme. Savoir nommer correctement les choses, c'est acquérir la connaissance nécessaire à la formation du sujet. Il s'agit là d'une caractéristique commune à toutes les pièces de Mouawad que Stéphane Lépine relevait lors de son analyse de *Partie de cache-cache entre de Tchécoslovaques au début du siècle* : « Le savoir est lié à l'appartenance. Qui sait s'appartient. Qui parvient à nommer les choses prend possession de soi. » (Lépine, 1994, p.87)

Conséquemment, les méandres de la quête identitaire des personnages sont visibles dans le langage. Les métaphores animalières, comme nous l'avons vu chez le personnage d'Odette, sont le signe de la perte de soi. Cette transformation se manifeste dans le dire. La métamorphose des personnages se produit « dans et par le langage », pour employer l'expression de Benveniste. L'énonciateur affirme sa singularité lorsqu'il développe sa propre parole. Il précise qui parle en employant le pronom « je ». La langue devient un langage.

## 2.2. Autodestruction

### 2.2.1 L'enfance déshumanisée

La négation de l'Autre entraîne des rapports de force entre les adultes et leurs enfants. Dans *Forêts*, les personnages d'Alexandre et d'Albert exploitent des enfants pour réaliser leur projet de société idéale. Néanmoins, la question du sacrifice ne se pose pas de la même manière dans les deux cas. Elle est le sujet de la dispute entre le père et le fils. En effet, le fils soutient que le monde dans lequel Alexandre choisit de vivre est cruel comme le sort réservé aux animaux le démontre :

**Albert.** Rien ne changera donc ni pour les enfants, ni pour les dizaines de milliers d'animaux que l'on tue à force de harcèlement chaque année?



**Alexandre.** De quels animaux parlez-vous?

**Albert.** Ceux qui meurent au fond de vos mines : chevaux, mulets, ânes et chiens, les bêtes que vous m'avez engagé à soigner, mon père. Je suis vétérinaire, rappelez-vous, au sein de vos usines et de vos mines.

**Alexandre.** Les animaux sont là pour que nous en fassions usage! Et c'est pour nous permettre d'en faire usage le plus longtemps possible que je vous ai engagé. Pas pour les sauver. Albert, vous êtes mon fils aîné et vous serez appelé à prendre ma suite. Vous devez donc apprendre à raisonner en mettant vos sentiments et vos émotions en retrait. Vous devez comprendre comment fonctionne le monde tel qu'il se construit en cette période historique. Demain, grâce aux hommes tels que moi, les hommes tels que vous travailleront et auront une vie meilleure. Les animaux y passeraient jusqu'au dernier, je ne tremblerai pas! Qu'une génération d'enfants soit sacrifiée n'a pas d'importance lorsque l'on regarde à hauteur d'univers, de siècle, à hauteur de civilisation. (*F*, p.59)

Alexandre développe une relation purement utilitaire avec les bêtes. Ces dernières doivent contribuer à « une vie meilleure » pour les hommes. La question du personnage (« de quels animaux parlez-vous? ») accentue l'idée que le sort de ces derniers ne lui importe guère. Ils perdent leur statut pour devenir la propriété d'Alexandre. La tension entre la nature et la civilisation renvoie à la posture de l'homme historique évoquée par Giorgio Agamben dans *L'Ouvert : De l'homme et de l'animal*. En s'appuyant sur les théories d'Alexandre Kojève<sup>17</sup>, Agamben met en relief l'incompatibilité apparente de l'homme entre son animalité et son désir de marquer l'histoire :

L'homme n'existe historiquement que dans cette tension : humain, il peut l'être seulement dans la mesure où il transcende et transforme l'animal anthropophage qui le soutient, seulement parce que, par l'action négatrice, il est capable de dominer et, éventuellement détruire son animalité même. (Agamben, 2006, p.26)

L'Histoire est une discipline relevant des sciences humaines qui relate des faits et des événements qui ont marqué le passé des hommes. Ayant une mémoire, eux seuls possèdent cette perspective sur le monde et sur le temps. Afin de s'inscrire dans le

<sup>17</sup> Agamben se réfère à l'*Introduction à la lecture de Hegel* du philosophe d'origine russe.

temps historique, l'homme circonscrit son animalité. En séparant la nature de la culture, l'émotion de la raison (comme il est soulevé dans la longue réplique d'Alexandre), l'homme acquiert son statut social. Au contraire, puisque l'histoire de la famille Keller est déterminée par l'Histoire du siècle dernier, les personnages de Wajdi Mouawad qui ne connaissent pas leur passé sont enfermés comme des bêtes dans le présent.

Or, Albert agit avec ses enfants de la même manière que son père, même si sa vision d'une société idéale est différente. En effet, c'est le comportement de son père vis-à-vis les animaux qui l'amène à quitter la civilisation :

Les animaux les plus fabuleux, les plus splendides, les plus sauvages et nous en ferons nos compagnons de jeu. Là, nous aurons encore d'autres enfants et les animaux, à leur tour, mettront bas et nos enfants et les enfants des animaux vivront ensemble, au jour le jour, une existence nouvelle. Ainsi, de génération humaine en génération animale, peu à peu, naîtra un monde où les animaux et les humains vivront côte à côte sans que l'un apprivoise l'autre ni que l'autre menace l'un. (*F*, p.68)

La répétition des mots « animaux » et « enfants » dans la réplique d'Albert engendre une confusion des espèces. Il devient difficile pour le lecteur de distinguer « les enfants » des humains et « les enfants des animaux ». Le vocabulaire pauvre du personnage illustre son désir de s'unir au monde animal. Albert cherche à créer un nouveau modèle d'humain qui s'opposerait à celui de l'homme historique. Néanmoins, le vétérinaire sacrifie lui aussi la vie de ses enfants au profit de son rêve. La présence des enfants et des bêtes de zoo<sup>18</sup> est essentielle au développement de cette microsociété. Les relations humaines dans le zoo s'établissent en fonction de leur utilité. À l'instar des animaux travaillant dans la mine d'Alexandre, les enfants sont restreints à la servitude. Cette exploitation les conduit à leur animalité :

---

<sup>18</sup> Rappelons-nous de ce que disait Garry Marvin au sujet des animaux de zoo : ils renvoient aux véritables fauves qu'ils ne sont plus ou même qu'ils n'ont jamais été. Dans le même ordre d'idées, le personnage d'Albert instrumentalise les bêtes du zoo. Ils sont des figurants dans la représentation d'un monde sauvage.

Quel avenir pour nous, ici? Comment Edmond et moi, allons faire pour découvrir l'amour? qui aimer? les animaux? tu veux nous pousser vers la bestialité et ça serait cela notre rêve? aimer à jamais des animaux et redevenir comme les animaux? (*F*, p.82)

La réplique du personnage d'Edgar souligne l'impossibilité d'échapper au rêve d'Albert. À ce sujet, Lenne associe la captivité de la famille à la guerre : « *Littoral*, *Incendies* et *Forêts* sont toutes les trois traversées par le motif de la guerre, qui agit comme principe de fragmentation où le sujet se trouve ramené dans l'enfer du même, parce que coupé de l'autre. » (Lenne, 2007). L'isolement de la famille Keller n'empêche pas que la violence sévisse sur leur territoire. Ce qui est commun à toutes les guerres, c'est l'« incapacité de reconnaître en l'autre un sujet » (Lenne, 2007). Le même schème se reproduit dans le zoo dans la mesure où l'individualité des enfants s'efface pour que le rêve d'Albert se réalise.

### 2.2.2 Manger et dévorer

Alexandre prédit la catastrophe qui aura lieu dans le zoo : « Alors, je te le prédis à mon tour, tu verras tes enfants te dévorer car ils ne feront plus la différence entre ta chair et celle des animaux. » (*F*, p.61) Cette prédiction met en lumière une autre manifestation de l'animalité, c'est-à-dire un cannibalisme métaphorique ou réel. À vrai dire, cela découle directement de la question du sacrifice dans la mesure où les personnages sont considérés (et même consommés) comme de la viande au même titre que les animaux. Il y a dans l'œuvre de Wajdi Mouawad une présence obsédante de nourriture. Les personnages mangent du « rôti d'agneau » (*F*, p.12) ou bien « du chocolat » (*F*, p.27). Toutefois, la signification de ce geste quotidien se modifie lorsque ce sont des individus qui sont mangés. Ce renversement est, entre autres, une métaphore de la relation amoureuse entre Albert et Hélène :

Dans le grondement effrayant des fauves, je mange du « toi » et tout comme certaines fleurs que l'on ne retrouve qu'au sommet de certaines montagnes, le « toi », je ne peux le retrouver que là, dans l'excitation mouillée de nous deux. (*F*, p.77)

Le glissement du pronom personnel singulier (« toi ») à un pronom personnel pluriel (« nous ») s'opère dans la réplique d'Albert et démontre une fois de plus la disparition de l'individualité des personnages. Ce « nous » n'est pas la somme de deux personnes. Il est le résultat de l'action que pose Albert en « mange[ant] » Hélène. Le territoire de leur amour se constitue lorsqu'il ingère le « toi » pour accoucher d'un « nous ». De plus, l'action se déroule « dans le grondement effrayant des fauves ». Albert agit comme un animal carnivore lorsqu'il consomme son amour pour Hélène. Les plaisirs de la chair et le fait de manger la viande se confondent. Du même coup, la frontière entre l'homme et le carnassier se dissout<sup>19</sup>.

Peu à peu, les personnages se nourrissent de véritable chair humaine. Par exemple, Aimée avale l'embryon de son jumeau lorsqu'elle est dans le ventre de sa mère : « Vous étiez deux dans le ventre de votre mère. Mais vous l'avez intégré, le forçant à conserver un état embryonnaire. Un genre de cannibalisme fœtal qui se produit parfois au tout premier stade de vie. » (*F*, p.22) Cet acte de cannibalisme est la concrétisation de « l'enfer du même » dont parlait Lenne. L'« enfer du même », symbolisé par les jumeaux, atteint son apogée. Ce cannibalisme intra-utérin suggère que la négation de l'Autre est inscrite dans les gènes du personnage. Elle coule dans leur sang. Cependant, Aimée se détruit en mangeant son jumeau. Son corps dévoré par le cancer révèle son autodestruction : « Certaines cellules deviennent immortelles et se développent, se rajoutant les unes aux autres, jusqu'à la tumeur, jusqu'à dévorer

---

<sup>19</sup> Bien que nous ayons mentionné en ouverture de notre mémoire ne pas vouloir nous attarder à la question de la bestialité, nous nous permettons de souligner la présence de ce type de comportement dans cet extrait. L'association aux bêtes lors de l'acte sexuel s'approche de la définition de la bestialité que nous avons proposée en introduction. En effet, cette manière d'agir d'Albert et d'Hélène est principalement dictée par leurs pulsions, caractéristique de la bestialité. D'ailleurs, c'est pourquoi nous ne traitons pas de la sexualité des personnages dans notre analyse même s'il en est souvent question dans les pièces.

l'organe où elles sont nées : poumon, sein, utérus, cerveau... » (F, p.23) La proie et le prédateur d'Aimée est son propre corps. Sa tumeur s'est développée là où l'embryon était situé dans sa tête. Intégré à elle, l'embryon la détruit. « L'enfer du même » prend fin par cet ultime acte de cannibalisme qui entraîne l'autodestruction du personnage.

L'acte de manger se transforme en une dévoration. La différence entre les deux réside dans la voracité du geste. Par définition, la dévoration est un comportement principalement associé aux animaux qui, grâce à leurs dents acérées, peuvent engloutir rapidement leur proie en déchirant la chair. Dans *Forêts*, ce geste souligne la violence du sacrifice des fils. La relation qu'avait Douglas Dupontel avec son père ressemble à celle d'un animal dévorant son enfant : « J'avais seize ans : votre âge. J'aurais dû fuir, partir en Amérique avec ma mère, mais je suis resté avec lui. Il y a des animaux qui acceptent de se faire dévorer par leur parent. » (F, p.40) Douglas Dupontel met de côté ses ambitions personnelles pour se consacrer aux recherches de son père. Cette dévoration est ici un effacement volontaire de son identité au profit de celle de son père. L'absence d'individualité est donc la condition nécessaire à l'animalité des personnages. Le champ lexical de la dévoration marque l'apogée de la déshumanisation de ces derniers.

### 2.2.3 La métamorphose d'Edgar

Pour identifier toutes les étapes qui mènent à la transformation d'un personnage, nous observerons celle d'Edgar qui est le fils qui réagit le plus violemment à l'autorité de son père : « Pourquoi faut-il absolument que toujours, toujours, toujours, toujours, toujours, toujours, les pères veuillent sacrifier leurs fils! » (F, p.83) La répétition du mot « toujours » atteste de la fatalité du sacrifice. Même s'il est impossible de se libérer du contrôle du père, il est possible de le fuir. La différence

qu'établissent Deleuze et Guattari entre une issue et une liberté s'avère éclairante pour traiter de la métamorphose des fils :

S'il est question de trouver une issue (une issue et non pas une « liberté »), cette issue ne consiste nullement à fuir, au contraire. Mais, d'une part, la fuite n'est récusée que comme mouvement inutile dans l'espace, mouvement trompeur de la liberté; elle est en revanche affirmée comme fuite sur place, fuite avec intensité (« C'est ce que j'ai fait, je me suis esquivé, je n'avais pas d'autres solutions puisque nous avons écarté celle de la liberté »). (Deleuze et Guattari, 1975, p.25)

Dans les nouvelles de Franz Kafka, le devenir-animal permet au fils de mettre en doute l'autorité du père. L'intensité de sa fuite, c'est le chaos que sa métamorphose provoquera. La fuite n'est pas une évasion, mais une déroute, comme François Zourabichvili l'explique : « Pour Deleuze et Guattari, l'issue est donc moins dans un changement de situation ou dans l'abolition de toute situation que dans *le vacillement, l'affolement, la désorganisation* <sup>20</sup> d'une situation quelconque. » (Zourabichvili, 2003, p.41) Le devenir-animal remet en question les rapports de domination, certes, mais la transformation ne renverse pas la situation.

Chez Mouawad, le rapport père-fils s'articule autour des mêmes problématiques. Edgar, celui qui croyait que son avenir était de « redevenir comme les animaux » (*F*, p.82), met à l'épreuve les limites du territoire établi par son père. C'est ce motif que nous retrouvons tout au long de sa métamorphose : « Edgar, fou de désespoir devant la folie de sa mère, la jouissance de sa sœur, la violence de son père, la solitude de son frère, et la cassure de lui-même, n'en pouvant plus, craquant, se fissurant. » (*F*, p.85) Les mots « cassure », « craquant » et « fissurant » soulignent l'idée que la mutation se déclenche à la suite d'une rupture. Sans elle, il n'y a pas d'appel à la métamorphose. La dichotomie entre les désirs et la réalité du personnage inflige une blessure profonde qui l'ouvre à son animalité :

---

<sup>20</sup> Nous soulignons.

Edgar, cette nuit-là, est entré dans les grands bains vides où Albert et Hélène faisaient l'amour. Et c'est là, dans cette seconde d'éternité, qu'Edgar, d'un seul geste, pélican plongeant dans la mer, a planté son couteau dans le dos de son père pour retirer son corps de sa sœur (F, p.85)

« Cette seconde d'éternité » correspond à l'instant même de la métamorphose, au passage de l'homme à la bête. Durant ce temps, il n'est ni homme ni animal. Le devenir correspond au moment de la rencontre entre les deux. C'est un homme qui s'exécute, mais son « geste », le mouvement de son corps, est celui d'un « pélican ». Lors de cette seconde, il cesse d'être ce qu'il était et ce qu'il aspirait être. Il glisse vers un autre état : « Edgar, le doux, le grand, le noble, celui qui voulait découvrir le monde, laissant le couteau dans le dos de son père, a plongé son sexe dans celui de sa sœur. » (F, p.85) Son esprit est désormais envahi par la pensée animale. C'est en plongeant le couteau que son animalité se libère. Le plongeur, dessinant un parallèle entre le geste de poignarder (« pélican plongeant dans la mer ») et celui du viol (« plong[er] son sexe dans celui de sa sœur »), le rapproche de l'oiseau. Une fois le mouvement du devenir entamé, les actions du personnage se déroulent à un rythme effréné :

Le jumeau plantant et replantant et replantant et replantant encore et encore et plus profondément encore et violemment sans cesse son sexe dans celui de sa jumelle, a découvert la noirceur même de son esprit, qui, obscurci trop soudainement, brûlé trop soudainement, n'a plus supporté le temps. (F, p.85)

L'utilisation du verbe « planter » pour décrire le mouvement de la pénétration authentifie la violence du geste, rappelant le geste meurtrier qui a causé la mort de son père. Le viol et le meurtre sont de nature destructrice. De même, la répétition de ce verbe et des adverbes « trop soudainement » marque un rythme qui appuie le mouvement du corps. La parole et l'action du personnage se joignent comme si la scène tragique que relate le personnage d'Edmond se rejouait au moment où il en témoigne. La construction répétitive des phrases illustre également le tourbillon dans lequel Edgar a été emporté :

Le temps s'arrêtant, tout s'est mis à s'accélérer, la terre tournant plus lentement, l'espace s'est précipité vers l'avant entraînant Edgar avec lui. J'ai vu Edgar, je l'ai vu, mon valeureux frère, aller se jeter du haut de la maison au milieu de la cage où vivaient les ours noirs d'Amérique. (*F*, p.85)

Il y a un écart entre l'expérience du temps et le temps qui s'écoule. Le passage du temps dans ce monde reclus ne favorisait pas l'évolution des personnages. La situation ne s'est pas modifiée avec la métamorphose d'Edgar. Celui qui était dévoré par son père est maintenant dévoré par les ours. Il ne détruit pas le rêve de son père, car deux autres générations continueront à vivre dans le zoo. Néanmoins, son devenir-animal aura tout de même changé les dynamiques relationnelles.

### 2.3 Briser le cycle de la violence

L'action semble être la solution à l'impossibilité de communiquer. Il s'agit soit d'une action qui achemine le personnage à son animalité, seule issue au conflit avec le père qui le déshumanise, soit de développer une parole qui restitue le dialogue en dévoilant la catastrophe. Cette parole répare le lien rompu entre les générations et, par le fait même, engendre la métamorphose de Loup. En effet, elle est le seul personnage qui parvient à changer son sort. Le fait qu'elle cesse de s'habiller de noir pour revêtir un manteau rouge au dénouement de la pièce symbolise sa transformation.

Le caractère animal de la protagoniste est appuyé par la structure dramatique de la pièce. La superposition des temporalités renvoie à l'image d'une tanière de loup. Comme l'habitat de la bête qui est creusé en profondeur dans la terre, le personnage doit aller « au fond du gouffre » (*F*, p.55) pour découvrir la vérité. De plus, la reprise de la figure du loup montre qu'un changement s'est effectué. De l'animalité d'Odette à celle de Loup, une nouvelle perspective sur le passé est dévoilée. Cette idée ouvre



sur une nouvelle question : seule la connaissance peut apaiser la colère et la douleur.  
Nous l'étudierons dans le prochain chapitre portant sur *Incendies*.

## CHAPITRE III

### *INCENDIES OU L'IMAGINAIRE DU SILENCE*

« Je me sens très en lien avec les animaux. Le silence des bêtes est un silence que j'entends, que je comprends, qui me renvoie à cette impossibilité de dire, de nommer justement la question de ce jour et qui me plonge dans un rapport à la fois schizophrénique et paranoïaque. Mais dans le silence des bêtes, je trouve une sorte de réponse, en tout cas une piste de réflexion. »

(Mouawad, 2011, p.40)

La quête de la protagoniste d'*Incendies* s'effectue à rebours de celle du personnage de Loup dans *Forêts*. Nawal a déjà reconstitué l'arbre généalogique de sa famille lorsque s'ouvre le deuxième volet de la tétralogie du *Sang des promesses*. Elle sait que son fils, Nihad, qu'elle a cherché toute sa vie, est l'homme qui l'a violée à la prison de Kfar Rayat. Le jour où elle résout cette équation, Nawal cesse de parler, et ce, jusqu'à sa mort. Pour révéler l'identité de leur père à Simon et à Jeanne, nés de ce viol, elle leur donne deux lettres : une destinée à leur frère dont ils ignorent l'existence et une à leur père qu'ils croyaient mort. De cette façon, elle les oblige à entreprendre une enquête pour découvrir le secret de leur naissance.

Le schéma narratif de la pièce est calqué sur le modèle de la tragédie grecque. Plus spécifiquement, la figure de l'enquêteur, qui au cours de ses recherches apprendra la vérité sur ses origines, met en lumière l'intertexte du mythe d'Œdipe. La relation de

Jocaste et d'Œdipe est identique à celle de Nihad et de Nawal. Séparés toute leur vie, ils ne se reconnaissent pas au moment où ils commettent l'inceste.

De plus, la fable d'*Incendies* prend les allures d'un mélodrame au sens où Jean-Pierre Ryngaert le décrit dans son article « Figures du mélodrame dans les écritures d'aujourd'hui » :

Ces figures s'articulent toutes autour de l'énonciation de la vertu, de sa revendication, de sa mise en danger et finalement de sa reconnaissance. Pour l'essentiel, la vertu est mise en péril extrême, péril aggravé par son silence, parfois à cause d'un serment, parfois à cause de l'impossibilité de parler. (Ryngaert, 2011-2012, p. 174)

Contrairement aux auteurs français contemporains, les dramaturges québécois (Mouawad, Danis, Bouchard, etc.) élaborent de riches intrigues pathétiques. Les protagonistes de ce genre de fable vivent un drame (guerre, secret, trahison, etc.) qui met en danger les valeurs en lesquelles ils croient. Ce faisant, ils sont désillusionnés du monde dans lequel ils vivent. L'enjeu du mélodrame réside dans la difficulté qu'ont les personnages à conserver leur vertu alors qu'un malheur s'abat sur eux. À cet égard, les personnages d'*Incendies* ressemblent aux héros du mélodrame. Par exemple, en se taisant, le personnage de Nawal demeure vertueux dans la mesure où ce geste lui permet de « préserver l'amour » (I, p.129) qu'elle a pour son fils. Elle oriente Jeanne et Simon vers la vérité plutôt que de leur divulguer. L'apprentissage de la vérité les empêchera de céder à la haine et, de ce fait, les aidera à « rester humain[s] dans un contexte inhumain » (Dubois, 2006). L'organisation dramatique de la pièce s'orchestre à partir de ce principe. La succession des scènes prépare le dénouement de la pièce, créant une surprise chez le spectateur. Puisque ce dernier est tenu dans l'ignorance, l'effet pathétique que stimule le renversement de la situation dramatique se décuple à un point tel qu'il s'apparente à une catharsis.

Les figures et les procédés empruntés aux tragédies grecques (l'enquête, la question de la connaissance et de la reconnaissance) s'accordent aux motifs qui animent les

personnages de pièces mélodramatiques, c'est-à-dire la protection de leur vertu. La structure narrative conjugue plusieurs genres, reliés par la thématique du silence. En effet, la topique de l'animalité dans *Incendies* découle de celle du silence. À l'instar des animaux, Nawal communique avec les jumeaux sans prononcer un seul mot. Elle refuse alors que sa relation avec Nihad se définisse par l'évènement tragique de l'inceste. La protagoniste s'écarte de son humanité en s'abstenant de parler afin de garder son identité de mère. Il s'agit là de la fonction que l'animal a si longtemps occupée en littérature<sup>21</sup> : il permet de penser à l'humain par la négative. Cela prend forme dans *Incendies* par un refus du langage.

### 3.1 La dramaturgie du silence : un remède contre l'impossibilité de raconter

#### 3.1.1 Le silence dans les échanges tronqués

La présence de silence dans *Incendies* s'inscrit dans le changement de paradigme du drame moderne<sup>22</sup>. Dans le chapitre « Un nouveau partage des voix » de *Poétique du drame moderne*, Jean-Pierre Sarrazac affirme que le silence et même le soliloque occupent une place majeure dans les nouvelles formes de dramaturgie. Les répliques s'enchainent sans que les personnages échangent réellement. Ne s'écoutant pas, ils souffrent de leur solitude, incapables de s'ouvrir à l'autre : « Les personnages ont perdu ce bon écart de l'un à l'autre qui leur permettait de se reconnaître, de s'affronter, de se mesurer. Par rapport à l'autre, ils se trouvent toujours simultanément *trop près* et *trop loin*. » (Sarrazac, 2012, p.245) L'échec du dialogue rompt les liens entre les interlocuteurs, ce qui les empêche de se reconnaître « par

---

<sup>21</sup> Voir la section 1.1

<sup>22</sup> Voir la section 2.1.3

contraste » comme le décrit Benveniste<sup>23</sup>, c'est-à-dire en se différenciant des autres. Les personnages théâtraux contemporains perdent la distance nécessaire à la définition de leur identité. Les situations dramatiques s'en verront bouleversées, car les personnages ne distinguent pas leurs adversaires de leurs alliés. Dans *Incendies*, l'évènement catastrophique de la pièce, le viol de la mère par son fils, se produit parce que les deux personnages ont toujours été séparés, donc « loin » l'un de l'autre. Conséquemment, Nawal n'identifie pas son fils. Leur cécité réciproque les isole davantage. Le viol devient donc, paradoxalement, la seule forme de rencontre possible.

Le silence occupe une place importante dans cette nouvelle forme dialogique : « Chaque personnage se trouve emmuré dans son propre silence, prisonnier de son propre soliloque, mais la confrontation, l'orchestration, le frottement de ces paroles solitaires produisent un dialogisme à hauteur de l'époque. » (Sarrazac, 2012, p.250-251) Les locuteurs monologuent l'un devant l'autre, créant l'illusion d'un échange. La parole dramatique qui faisait évoluer les situations dramatiques (par des affrontements, des interrogations, des plaidoyers, etc.) est maintenant tributaire de l'époque dans lequel les personnages évoluent.

Dans *Incendies*, la guerre contamine le dialogue et brise les relations interpersonnelles. Ce cas de figure est soutenu, une fois de plus, par la structure dramatique. Alors que dans *Forêts* les scènes des différentes époques se déroulaient en parallèle, cette superposition s'efface dans *Incendies* puisque le passé peut interrompre une scène du présent. Par exemple, lorsque Jeanne questionne Hermile Lebel au sujet de la phobie des autobus de sa mère, l'évènement auquel ils se réfèrent se déroule en simultané. La violence et les bruits du passé brouillent leur conversation qui est inaudible pour les spectateurs :

**Jeanne.** Je ne veux pas discuter avec toi, Simon!

---

<sup>23</sup> Voir la section 2.1.4

**Simon.** ... Pas de père, pas de frère, juste toi et moi.

**Jeanne.** Qu'est-ce qu'elle vous a dit exactement au sujet de l'autobus?

**Simon.** Tu vas faire quoi? Fuck! Tu vas aller le trouver où?

**Jeanne.** Qu'est-ce qu'elle vous a dit?

**Sawda** (*hurlant*). Nawal!

**Simon.** Laisse tomber l'autobus et réponds-moi! Tu vas le trouver où?

*Bruits de marteaux-piqueurs.*

**Jeanne.** Qu'est-ce qu'elle vous a raconté?

**Sawda.** Nawal!

**Hermile Lebel.** Elle m'a raconté qu'elle venait d'arriver dans une ville...

**Sawda** (*à Jeanne*). Vous n'avez pas vu une jeune fille qui s'appelle Nawal?

**Hermile Lebel.** Un autobus est passé devant elle...

**Sawda.** Nawal!

**Hermile Lebel.** Bondé de monde!

**Sawda.** Nawal!

**Hermile Lebel.** Des hommes sont arrivés en courant, ils ont bloqué l'autobus, ils l'ont aspergé d'essence et puis d'autres hommes sont arrivés avec des mitraillettes et...

*Longue séquence de bruits de marteaux-piqueurs qui couvrent entièrement la voix d'Hermile Lebel. Les arrosoirs crachent du sang et inondent tout. Jeanne s'en va.*

**Nawal.** Sawda!

**Simon.** Jeanne! Jeanne, reviens! (*I, p.71-72*)

Jeanne discute, dans cet extrait, avec deux personnages différents : son frère et Hermile Lebel. Les échanges sont tronqués dans la mesure où Simon s'adresse à Jeanne qui refuse de l'écouter. Une fois qu'elle a conclu sa conversation avec le notaire, elle sort de scène sans avoir terminé celle entamée avec Simon. De plus, les personnages sont interrompus par les bruits de marteaux-piqueurs et par le personnage de Sawda qui appelle Nawal. Sawda va même intercepter Jeanne. Cette adresse expose la convention théâtrale afin de rendre possible l'union du passé et du présent. Néanmoins, la rencontre des diverses temporalités ne rétablit pas le dialogue entre les générations. Au contraire, cette ouverture au passé les ramène tous au même niveau, faisant de tous les personnages des victimes de la guerre. Après cette interpellation, les événements du passé envahissent la discussion entre Jeanne et Hermile Lebel. Nous supposons qu'ils sont aspergés de sang eux aussi. De même, les

bruits de marteaux-piqueurs qui, en début de scène, renvoient au chantier situé près de la maison d'Hermile Lebel se transforment en coups de feu dans l'autobus. En ce sens, la guerre s'immisce dans le dialogue, détermine les relations humaines et, par conséquent, isole les sujets. Les parallélismes temporels jouent sur la possibilité que le dialogue se fasse et se défasse.

La figure du téléphone est aussi présente dans *Incendies*. Les personnages parviennent à tenir une conversation téléphonique, contrairement à ceux de *Forêts*<sup>24</sup>. Pourtant, ils ne s'écoutent pas parler :

**Jeanne.** Simon, écoute, je m'en fous! Je m'en fous de ton combat de boxe. Ta gueule!... Simon! Elle a été emprisonnée! Elle a été torturée! Elle a été violée! Tu m'entends! Violée! Tu entends ce que je te dis? Et le frère qu'on a, elle l'a eu en prison. Non! Fuck, Simon, je t'appelle du fin fond du trou du cul du monde, il y a une mer et deux océans entre nous, alors ferme ta gueule et écoute-moi! Non, tu ne me rappelles pas, tu vas voir le notaire, tu lui demandes le cahier rouge et tu regardes dedans. Et c'est tout.

**Simon.** Non... non... ça ne me t'intéresse pas! Mon combat de boxe! C'est tout! Oui, c'est tout! Je veux pas le savoir! Non, ça ne m'intéresse pas de connaître son histoire! Ça ne m'intéresse pas! Je sais qui je suis aujourd'hui et ça me suffit! Maintenant, toi, écoute-moi! Tu rentres! Tu rentres, fuck, tu rentres! Tu rentres, Jeanne!... Allô! Allô!... Fuck!... T'as pas un numéro, sur ta crisse de cabine, où je peux t'appeler?

*Elle raccroche. (I, p.96-97)*

La succession de ces deux tirades suppose deux choses qui peuvent être résolues par la mise en scène : soit Jeanne et Simon parlent en même temps, soit la conversation est fragmentée en deux monologues pour que le spectateur ait accès au point de vue des deux interlocuteurs. Si la scène avait été découpée en plusieurs répliques, une impression de dialogue se serait davantage dégagée. En raison de leur désaccord, ce dialogue aurait pris les allures d'un débat. L'auteur souligne le clivage entre les personnages avec ces monologues qui se succèdent. Leurs paroles perdues produisent en quelque sorte un silence, comme si les personnages n'avaient rien dit. Le silence

<sup>24</sup> Voir la section 2.1.2

s'instaure entre les répliques, dans le manque d'écoute des personnages qui renforce l'échec de la communication.

Cette étude nous permet de considérer que le silence n'est pas nécessairement une absence de parole. Il se manifeste aussi dans le lien brisé entre les personnages, soulignant la solitude des interlocuteurs, et dans la manière dont la catastrophe passée détermine le dialogue du présent.

### 3.1.2 Le silence des bêtes : un état humain en deçà du langage

Les problèmes communicationnels soulèvent également la question du témoignage, du « comment dire ». En d'autres mots, ils exposent la difficulté des personnages à trouver les mots pour décrire la catastrophe. À l'extrême, le personnage contemporain tombera dans le gouffre de son soliloque. Dans cette situation, le silence en lui-même est une parole, un langage sans les mots :

La parole n'est plus tout à fait ici une parole proférée mais plutôt une parole à lèvres closes. L'extraversion d'un soliloque ou autre monologue intérieur. Comme il est dit dans *Douce* de Dostoïevski, certains personnages *parlent en se taisant*. Un geste met bien en valeur cette part et cette particularité d'un silence qui n'est plus le prolongement vers l'ineffable de la parole, mais une introversion, voire un empêchement de parler. (Sarrazac, 2012, p.250)

Comme le soulève Sarrazac, le silence est une parole qui peut être *entendue*. Conséquemment, ce que le personnage de Nawal ne parvient pas à nommer, son silence le fera. Il est situé au sein même de sa douleur, une douleur indicible que seul le vide laissé par les mots peut évoquer. Ultimement, le secret doit être exposé. Au procès de son bourreau, Nawal affirme la nécessité de dénoncer : « Me taire sur votre compte serait être complice de vos crimes. » (*I*, p.104) Sa difficulté à respecter cette



valeur fait basculer le mélodrame dans la tragédie ou, du moins, elle en complexifie les codes :

Cette complexification des codes du mélodrame renvoie au lecteur une image très différente de celle véhiculée par ce genre. En effet, si généralement les personnages du mélodrame doivent servir d'exemples, qu'ils soient à suivre ou non, ce n'est pas le cas de ceux de Mouawad, qui ne sont pas élevés au rang de héros mais renvoient une image de l'humain dans ses contradictions, ses difficultés de choix, proche du lecteur. (Jacomino, 2011-2012, p.55)

La tragédie du personnage est nourrie par les codes du mélodrame. Autrement dit, le personnage de Nawal doit choisir entre deux vertus de valeurs égales, c'est-à-dire l'amour ou la dénonciation. Son problème est insoluble dans la mesure où ses contradictions cohabitent difficilement en elle : soit elle garde sous silence les gestes qu'a posés son bourreau pour protéger l'amour de son fils, soit elle dénonce son bourreau ce qui impliquerait de céder à la haine. Les deux sentiments qu'elle a pour le même homme sont irréconciliables.

L'animalité du personnage apparaît dans ce tiraillement. Dans la lettre qu'elle écrit à son fils Nihad, Nawal désigne son silence comme un comportement animal :

Mais là où il y a de l'amour, il ne peut pas y avoir de haine.  
 Et pour préserver l'amour, aveuglément j'ai choisi de me taire.  
 Une louve défend toujours ses petits.  
 Tu as devant toi Jeanne et Simon.  
 Tous deux tes frères et sœur  
 Et puisque tu es né de l'amour,  
 Ils sont frère et sœur de l'amour.  
 Écoute  
 Cette lettre je l'écris avec la fraîcheur du soir.  
 Elle t'apprendra que la femme qui chante était ta mère  
 Peut-être que toi aussi te tairas-tu.  
 Alors sois patient.  
 Je parle au fils, car je ne parle pas au bourreau.  
 Sois patient.  
 Au-delà du silence,  
 Il y a le bonheur d'être ensemble.

Rien n'est plus beau que d'être ensemble. (I, p.129)<sup>25</sup>

Cette situation inhumaine éveille l'animalité du personnage. Il ne s'agit pas d'une ressemblance à l'animal ou bien d'un humain qui agit *comme* un animal, mais cette manière de se taire pour protéger son amour maternel *est* animale. Cette filiation ne justifie pas sa conduite, mais elle en découle. De même, la manifestation de son animalité désigne la scission du personnage. Les sentiments contraires qu'elle éprouve pour cet homme qui est à la fois son fils et son bourreau fragmentent son identité. D'ailleurs, la double adresse du personnage, c'est-à-dire la nécessité de lui écrire deux lettres plutôt qu'une seule, souligne cette division. Lorsqu'elle s'adresse à son fils, le bourreau n'existe plus. C'est en gardant le silence que ses deux identités peuvent cohabiter.

Pour développer cette question, nous nous référons à la notion d'ouverture telle qu'Agamben la définit dans *L'Ouvert : De l'homme à l'animal*. À vrai dire, Henri Garric affirme qu'Agamben s'oppose au courant de pensée qui a marqué la rupture de l'homme et de son animalité :

Tout le texte d'Agamben cherche à construire un autre rapport à l'animalité où l'homme ne disparaîtrait pas purement et simplement dans la commune nature, un rapport qui se maintiendrait toujours à proximité de ce « vide essentiel, [de ce] hiatus qui sépare dans l'homme, l'homme de l'animal » [(Agamben, 2002, p.19)]. (Engélibert *et al.*, p.219)

En linguistique, un hiatus est la rencontre de deux voyelles qui n'appartiennent pas à la même syllabe<sup>26</sup>. Un « vide » s'insère entre ces deux voyelles qui normalement seraient liées. Puisqu'elles contribuent au même mot, elles demeurent liées, mais

---

<sup>25</sup> Faisant rupture avec la forme dialoguée qui compose la majorité de la partition textuelle, les lettres « au père » (I, p.126), « au fils » (I, p.127) et « aux jumeaux » (I, p.130) qui closent la pièce sont des poèmes en prose. Ce choix esthétique témoigne de la faille d'un langage quotidien. Après avoir reconnu l'homme qui l'a violé, Nawal ne parvient plus à s'exprimer avec ce langage qu'elle questionnait déjà depuis plusieurs années. Les seuls témoignages qu'elle fera après cette révélation, c'est-à-dire dans son testament et dans ces lettres, sont d'ailleurs écrits sous cette forme poétique.

<sup>26</sup> Par exemple, les mots « béatitude », « créer » et « oasis » contiennent un hiatus.

l'hiatus marque une frontière entre elles. La notion d'hiatus se traduit dans l'homme par la négation de son animalité. Bien qu'il tente de s'en dissocier, cette négation ne détruit pas ces caractéristiques de son être. Au contraire, cette séparation crée une ouverture qui délimite les deux états et permet une cohabitation. Selon Garric, les auteurs comme Kafka, qu'il prend en exemple, situent leurs personnages sur cette frontière. À notre tour, nous affirmons que le personnage de Nawal dans *Incendies* investit cette ouverture. En retournant à un état en deçà du langage, elle s'ouvre à son versant animal. Son mutisme constitue un point de rencontre entre ses contradictions, car l'enquête qu'elle impose aux jumeaux est sa manière de leur dire la vérité. Elle raconte sans révéler.

En contrepartie, ce silence provoque la parole abondante de ceux qui sont en processus d'apprentissage. Les jumeaux parlent beaucoup dans la pièce. La majorité de leurs répliques prennent la forme de longues tirades. Ils cesseront d'exprimer ainsi lorsqu'ils connaîtront l'histoire de leurs origines. Il y a alors un paradoxe entre le silence qui s'impose à l'instant de révélation et la parole que génère ce silence. Autrement dit, les personnages qui ne comprennent pas la valeur du mutisme de Nawal parlent pour le combler. Ils parlent en quelque sorte à la place de celle qui se tait.

### 3.1.3 Apprendre et se constituer

Nawal est incapable de décrire le contexte dans lequel les jumeaux ont été conçus : « Comment leur parler de vous, leur parler de leur père, leur parler de la vérité qui, dans ce cas n'était qu'un fruit vert qui ne murirait jamais? Amère, amère est la vérité dite. » (*I*, p.103) Certes, la vérité est douloureuse en soi, mais le fait de la *dire* l'est

encore plus. « La vérité dite » génère à son tour de la douleur chez ceux qui l'entendent, créant un cycle sans fin de colère.

Toutefois, l'action d'apprendre empêche le personnage de sombrer dans cette colère aveugle :

Nous, notre famille, les femmes de notre famille, sommes engluées dans la colère depuis si longtemps : j'étais en colère contre ma mère et ta mère est en colère contre moi tout comme toi, tu es en colère contre ta mère. Toi aussi tu laisseras à ta fille la colère en héritage. Il faut casser le fil. Alors apprends. Puis va-t'en. Prends ta jeunesse et tout le bonheur possible et quitte le village. Tu es le sexe de la vallée, Nawal. Tu es sa sensualité et son odeur. Prends-les avec toi, et arrache-toi d'ici comme on s'arrache du ventre de sa mère. Apprends à lire, à écrire, à compter, à parler : apprends à penser. Nawal. Apprends. (*I*, p.42)

L'emploi du temps de verbe à l'impératif dans cette réplique de Nazira, grand-mère de Nawal, engage cette dernière dans l'action. En faisant cette promesse, la réalité de Nawal s'en voit changée. La connaissance de la langue lui permet de nier sa filiation et, par conséquent, de forger sa propre identité qui s'oppose à cette colère. La promesse façonne la vertu du personnage qu'elle ne peut pas trahir. Lorsque Nawal dit : « je te le promets » (*I*, p.41), ces mots ont un impact réel sur son existence. De cette façon, un langage performatif se développe dans le texte en réponse au silence : « Les personnages font usage de leur parole-action en faisant progresser les événements dramatiques. Leur obligation à tenir leurs promesses démontre le pouvoir actif du langage, contrairement à une imposition au silence qui doit être combattue. » (Déry-Obin, 2011, p.141) Pris dans une situation où leur histoire est dissimulée, les personnages parlent un langage qui leur offre une issue à cette impasse. Or, le silence de Nawal correspond à la définition d'une performativité du langage, c'est-à-dire un langage qui, lorsqu'il est prononcé, agit dans le monde réel<sup>27</sup>. Ici, c'est son absence

---

<sup>27</sup> Un des exemples les plus courants est le langage juridique. Lorsqu'un juge affirme une sentence, celle-ci sera mise à exécution. Elle change la situation de l'accusé.

de parole qui conduit les jumeaux à entreprendre l'enquête, donc qui fait progresser l'action dramatique. En ce sens, son silence est actif. Il est le contraire du secret.

La question de l'apprentissage est aussi un critère essentiel qui permet aux hommes de reconnaître leur humanité. En retraçant le conflit entre l'humanité et l'animalité, Agamben se livre également à une étude des théories de Carl Von Linné. Au XVIII<sup>e</sup> siècle, le naturaliste suédois tentait d'établir la différence entre les hommes et les primates. Agamben soutient que l'originalité des études de Linné n'était pas de les inscrire dans la même lignée, mais de remettre en question la manière dont l'homme reconnaît son humanité. En effet, l'humain se distingue de l'animal puisqu'il parvient à se définir en tant qu'homme. Ce geste ne lui est pas inné :

L'homme n'a aucune identité spécifique, si ce n'est celle de *pouvoir* se reconnaître. Mais définir l'homme non pas au moyen d'une *nota characteristica*, mais de la conscience de soi, signifie qu'est homme celui qui se reconnaît comme tel, que *l'homme est l'animal qui doit se reconnaître humain pour l'être*. À l'instant de sa naissance, explique en effet Linné, la nature a jeté l'homme « nu sur la terre nue », incapable de connaître, de parler, de marcher, de se nourrir si rien de cela ne lui est enseigné. [...] Il ne devient lui-même que s'il s'élève au-dessus de l'homme. (Agamben, 2002, p.48)

C'est la faculté d'apprentissage (de la langue, entre autres) qui scelle l'humanité. Autrement dit, l'éducation lui permet de s'arracher à la nature humaine. Les signes marquants qui permettent à l'homme de se reconnaître sont des compétences et des caractéristiques qui s'apprennent. Or, les animaux doivent aussi apprendre à se nourrir, à voler, à chasser, etc. Cette idée illustre alors que la nature humaine est semblable à celle de l'animal. L'humanité se forme lorsque l'homme dépasse sa nature. C'est pourquoi l'animalité de Nawal qui sert à protéger son humanité apparaît en deçà du langage, c'est-à-dire dans cet état où l'homme n'a pas renoncé à sa nature.

### 3.1.4 Comprendre le silence

L'apprentissage constitue le mode de narration d'*Incendies*. À la manière des animaux qui ne possèdent pas la faculté de la parole, Nawal parle à ses enfants avec un langage autre. De cette façon, ils doivent apprendre à le lire, à décoder les signes de ce langage pour déceler le secret qu'elle tait. Ayant un langage propre, les animaux semblent être silencieux aux yeux des hommes. Dans son ouvrage *Le silence des bêtes : la philosophie à l'épreuve de l'animalité*, Elizabeth de Fontenay démontre que la philosophie n'a à ce jour qu'« interprét[é] "le silence de bêtes" dans le carcan de la logique humaine » (Desblache, 2011, p.125). De Fontenay retrace dans l'histoire de la philosophie occidentale les tentatives d'élucidation de l'énigme que constitue le « silence » des bêtes. À vrai dire, ce silence n'existe qu'aux yeux des humains, car les animaux savent communiquer entre eux par des signes qui nous sont étrangers. Autrement dit, les animaux se parlent par le biais d'un autre langage, comme Nawal à ses enfants.

À ce sujet, le rapport au mutisme de la mère se transforme au fil de la pièce. Dès le début de l'enquête, le silence est un indice important : « Il y a quelque chose dans le silence de ma mère que je veux comprendre, que MOI<sup>28</sup>, je veux comprendre! » (*I*, p.55) Cette réplique de Jeanne dévoile la structure du silence. Il est encadré par deux paroles : la parole qui la provoque et celle qui la brise. La seconde parole révèle la teneur de la première. L'insistance sur le « MOI » illustre que cette parole fonde l'identité des enfants qui découvrent leurs origines. De cette façon, le silence ne dissimule pas une vérité, mais il la révèle autrement. À cet égard, la didascalie finale de la pièce souligne la nouvelle compréhension des jumeaux : « Jeanne et Simon écoutent le silence de leur mère. Pluie torrentielle. » (*I*, p.132) Maintenant qu'ils connaissent l'histoire de leur mère, leur écoute se modifie et la pluie agit comme une

---

<sup>28</sup> Le mot est en majuscule dans le texte.

purification des malheurs qui avaient souillé l'histoire familiale. Comme le dit Wajdi Mouawad dans la citation que nous avons mise en exergue de ce chapitre, ils *entendent* maintenant le silence.

Ce changement se confirme lorsque Simon veut révéler à sa sœur l'identité de leur frère. Plutôt que de lui dire, il lui demande de résoudre un problème mathématique : l'équation « un plus un » (I, p.120) peut-elle être de valeur égale au chiffre un? En lui démontrant la conjoncture mathématique qui rend possible cette solution, Jeanne saisit la signification du détour que lui a fait entreprendre son frère. De plus, cette équation fait écho à l'affirmation de la mathématicienne au début de l'enquête : « En mathématiques,  $1+1$  ne font pas 1,9 ou 2,2. Ils font 2. Que vous y croyiez ou pas, ils font 2. Que vous soyez de bonne humeur ou très malheureux, 1 et 1 font 2. » (I, p.31) Les certitudes des personnages sont ébranlées. La nouvelle fragilité du personnage le conduit à réévaluer le monde qui l'entoure et les connaissances qu'il a acquises jusqu'à présent, ce qui renvoie en quelque sorte à la figure d'Hamlet. Comme le personnage de Shakespeare, les jumeaux apprennent en ouverture de la pièce que le monde tel qu'il est n'est pas celui qu'ils croyaient être. Si au dénouement le personnage de Jeanne n'arrive pas à la même réponse, c'est qu'elle ne raisonne plus de la même façon. Cet effet miroir qui structure le texte dramatique traduit le changement de perspective des personnages.

### 3.2 Transformer la langue

#### 3.2.1 L'Histoire contre les mots

Les événements tragiques de l'Histoire participent à une mise en échec du langage. En effet, les mots sont inopérants en temps de guerre. Les personnages ne parviennent pas à témoigner réalistement des événements :

**Sawda.** Nawal, j'ai peur que le soldat ait raison. Tu as entendu ce qu'il a dit : « La première fois c'est dur, après c'est plus facile. »

**Nawal.** Tu ne l'as pas tué, tu nous a[sic] gardées en vie.

**Sawda.** Tout ça, ce sont des mots, rien que des mots!

*Sawda tire un second coup sur le corps du milicien. (I, p.81)*

La réplique de Sawda qui vient de tuer un soldat illustre le décalage entre la description de l'incident et les véritables implications de celui-ci. L'échange des personnages souligne la divergence d'opinions sur l'action de Sawda. Bien qu'elles décrivent la situation différemment, la réalité demeure la même. Pour renforcer l'impuissance de Sawda à l'égard de la guerre, l'auteur termine la scène par cette dernière qui tire un dernier coup de feu sur le corps du milicien : une expression ne changera rien au fait qu'elle ait tué un homme. Ainsi, les mots ne peuvent rien devant la barbarie du monde :

Alors on fait quoi? On fait quoi? On reste les bras croisés! On attend? On comprend? On comprend quoi? On se dit que tout ça ne nous concerne pas! Qu'on reste dans nos livres et notre alphabet à trouver ça « tellement » joli, trouver ça « tellement » beau, trouver ça « tellement » extraordinaire et « tellement » intéressant! « Joli. Beau. Intéressant. Extraordinaire. » sont des crachats au visage des victimes. Des mots! À quoi ça sert, les mots, dis-moi, si aujourd'hui je ne sais pas ce que je dois faire! On fait quoi, Nawal? (I, p.86-87)



Dans le monologue du personnage de Sawda, Mouawad souligne encore une fois l'inefficacité des mots en temps de guerre. Les mots qui devaient aider Nawal et Sawda à échapper au cycle de la colère en leur donnant les outils pour penser le monde ne remplissent plus cette fonction. La répétition de la question « on fait quoi? » accentue l'inaction des personnages qui réfléchissent. Bien qu'elles aient appris à lire et à écrire, cette réplique montre qu'elles ne sont plus à l'abri de la guerre et elles peuvent même y prendre part.

Les mots sont inadéquats pour décrire les événements tragiques, car ils ne sont pas au diapason avec le temps de l'Histoire :

**Sawda.** Et ça va durer combien de temps?

**Nawal.** Je ne sais pas.

**Sawda.** Les livres ne le disent pas.

**Nawal.** Les livres, c'est bien, mais les livres sont toujours soit très en retard, soit très en avance. Il y a un effet comique dans tout ça. Ils ont détruit le journal, on en fera un autre. Il s'appelait *La lumière du jour*, on l'appellera *Le chant du levant*. On n'est pas sans ressource. Les mots sont horribles. Il faut rester lucide. Voir clair. Faire comme les anciens : essayer de lire dans le vol des oiseaux les augures du temps. Deviner. » (*I*, p.76-77)

Le personnage de Nawal expose ici les deux pôles de l'écriture. Elle souligne l'inutilité et la puissance des mots. « Ils » — que l'on suppose être le clan contre lequel elles se battent — détruisent leur journal. Les idées qui y sont véhiculées sont dangereuses. Toutefois, les livres et les mots ne peuvent rien contre l'Histoire. Si la langue qu'elles ont apprise ne parvient pas à arrêter la violence, les personnages doivent trouver un autre rapport au langage qui sera en mesure de répondre à l'Histoire. « Lire dans le vol des oiseaux les augures du temps » s'avère la solution aux failles du langage. Cela renvoie bien évidemment à la pratique courante des devins dans la mythologie grecque (dont Tirésias et la pythie) qui racontaient dans un langage crypté l'avenir qu'ils avaient interprété dans le vol des oiseaux. Or, certains personnages se livreront au même type de descriptions du monde. En effet, ces

prédictions souvent présentées sous forme d'énigme rappellent la forme poétique du testament de Nawal. Celle-ci appelle à une autre manière de raconter puisque le langage ne décrit pas sa nouvelle perspective du passé. Les personnages de la pièce s'approprient la langue pour créer leur propre langage : un langage fondé sur l'image. Conséquemment, ils sauront se libérer du poids des mots qui leur faisait défaut.

### 3.2.2 Trouver son patois

Pour éclairer le lien entre le renouvellement du langage des personnages et leur animalité, nous ferons un retour à la pensée de Gilles Deleuze et de Félix Guattari. Comme nous l'avons vu en introduction, le devenir-animal n'est pas une imitation d'un animal. C'est un changement intime qui permet à l'homme de définir sa singularité à l'égard du territoire dans lequel il est forcé de vivre. En s'appuyant sur les nouvelles de Kafka, Deleuze et Guattari affirment que la déterritorialisation nécessaire à l'avènement d'un devenir-animal peut s'opérer, entre autres, par la recherche d'un langage propre, d'un patois : « Écrire comme un chien qui fait son trou, un rat qui fait son terrier. Et, pour cela, trouver son propre point de sous-développement, son propre patois, son tiers monde à soi, son désert à soi. » (Deleuze et Guattari, 1975, p.33) La recherche d'un patois, d'un dialecte, engendre une révolution de la langue. Kafka et, par ricochet, tout écrivain de « littérature mineure » (Deleuze et Guattari, 1975, p.29) créent des variantes à la langue. En effet, les personnages kafkaesques se distancient de la langue établie, majeure, lorsqu'ils fondent leur langage propre, mineur. Ils parlent toujours la même langue que les autres, mais ils l'emploient de manière différente. De cette façon, la déterritorialisation de la langue s'effectue à même le territoire de celle-ci.

Dans les textes dramatiques de Mouawad, cela se traduit par une poétisation de la langue. Toutes les métaphores animales contenues dans le langage des personnages sont une manière de se dérober à la langue établie. Le style de l'auteur diffère du langage quotidien qui est pris dans les désastres du XX<sup>e</sup> siècle. L'auteur déplace la langue de sa fonction usuelle en faisant advenir une parole singulière. Il s'agit encore une fois d'une fuite sans réelle issue. La manière dont s'expriment les personnages marque leur différence face aux autres et leur perspective inédite de la guerre. Le travail sur la langue qu'effectue l'auteur rapproche une fois de plus sa pièce d'un mélodrame :

Sans pouvoir entrer dans le détail, on pourrait ajouter que dans la tradition du mélodrame, des personnages comiques, parfois des figures populaires, l'idiot dans le mélodrame traditionnel, expriment un tout autre point de vue sur le monde ou servent de respiration pour les spectateurs, comme un contrepoint au mal. Les interventions de Dave, le grand-père dans *Terre océane* relèvent parfois du comique. La figure du clown mutilé dans *Incendies* de Wajdi Mouawad se rattache à la figure du clown et au « mal banal ». Hermile Lebel dans *Incendies* est le notaire qui devient l'adjuvant de la quête des jumeaux ; son rapport au langage est celui de la tradition des personnages populaires dans le mélodrame historique, comme à certains « faux naïfs » de la comédie. (Ryngaert, 2011-2012, p. 178)

Ce personnage aux expressions particulières a une vision de la mère opposée à celle des jumeaux. Il a connu le personnage de Nawal sous un angle différent de ses enfants et c'est parce qu'il est extérieur au conflit mère-enfants qu'il les convaincra de poursuivre l'enquête. En effet, le personnage reprend des expressions populaires et y change quelques mots. Le lecteur y reconnaît toujours ladite expression dont la signification demeure sensiblement la même. Plutôt que dire « Ça lui ressemble comme deux gouttes d'eau », il dit : « Ça lui ressemble comme deux couteaux » (*I*, p.25), « Vous arrivez là, comme des chevaux sur la soupe » (*I*, p.68) plutôt que « comme un cheveu sur la soupe » ou bien il substitue le mot « anguille » pour créer l'expression « il y avait endive sous roche » (*I*, p.67). La contrepèterie est un procédé

d'écriture grandement utilisé dans les mélodrames. Il vise à alléger la situation dramatique. Dans *Incendies*, Hermile Lebel agit à titre de conseiller dans la quête des jumeaux. Ses expressions saugrenues traitent de la réalité en en atténuant la gravité, ce qui offre la possibilité aux jumeaux de la regarder du point de vue de Lebel. En outre, cette langue populaire contraste avec le registre de langue des autres personnages. La présence de québécoisisme et de jargon participe à l'interculturalité de la pièce et souligne le caractère unique d'Hermile Lebel.

### 3.2.3 Un langage qui donne à voir

Le silence s'inscrit également dans le procédé du détour auquel Mouawad a souvent recours dans *Incendies*. Sarrazac soutient l'idée que ce type de narration s'oppose au silence du personnage théâtral contemporain : « L'«écart» nécessaire, c'était alors l'arrachement à la sidération et au silence ; et le détour, la seule possibilité de reconquérir une parole. » (Sarrazac, 2002, p.25) L'écart indique que le langage quotidien ne peut pas soutenir ce que les personnages ont de la difficulté à avouer. Or, les métaphores zoologiques remplissent également cette fonction dans *Incendies*. Lorsque le personnage de Nawal annonce qu'elle est enceinte à Wahab, elle se réfère à la figure de l'oiseau : « J'ai un enfant dans mon ventre Wahab! Mon ventre est plein de toi. C'est un vertige, n'est-ce pas? C'est magnifique et horrible, n'est-ce pas? C'est un gouffre et c'est comme la liberté aux oiseaux sauvages, n'est-ce pas? » (*I*, p.33) L'animal apparaît généralement dans des comparaisons. Qu'elles soient implicites (la métaphore et l'allégorie) ou explicites, les figures de style de comparaison génèrent des images plus que des équivalences à la réalité qu'elles décrivent. L'auteur use d'un langage imagé qui donne à voir ce que ces personnages taisent : « Inventer un langage qui "parle aux yeux", qui traduise la pensée en images concrètes sans jamais la figer

ni la défigurer, en en préservant au contraire toute la fluidité et la quasi-immatérialité, c'est la gageure d'un théâtre de la parabole.» (Sarrazac, 2002, p.251) Cette caractéristique d'un théâtre de la parabole nous permet de soulever l'enjeu du silence. L'auteur peut faire dire plus à ces personnages en employant une stratégie de détour. À cet égard, Ryngaert démontre que ce procédé est un exemple type du dispositif dramaturgique du mélodrame :

Tout dépend à ce niveau du dispositif dramaturgique, puisque c'est à travers lui que l'horreur de la fable nous parvient directement ou non, et nous parvient chargé de marqueurs du pathétique ou, au contraire, de formes qui l'interrogent. J'ai dit ailleurs comment Danis, par exemple, tout en prenant appui sur des fables mélodramatiques, inventait des dispositifs qui ne les racontent pas au présent, mais qui font largement usage du récit. Ce « théâtre de la parole » peut alors évoquer l'horreur et l'excès sans l'imposer au spectateur. (Ryngaert, 2011-2012, p. 178)

En mettant la convention théâtrale de l'avant, les personnages peuvent tout dire et surtout le dire dans un langage non-conventionnel. La parole et le travail sur la langue créent la distance par laquelle l'auteur propose sa vision du monde. La métaphore animalière ne compare pas l'homme à l'animal, elle change la posture du personnage vis-à-vis son malheur. Ainsi, les auteurs de parabole usent du langage pour interroger les formes que prend l'humanité du dernier siècle.

### 3.2.4 Le temps et l'animal

Les références à la faune s'insèrent aussi dans les répliques des personnages pour illustrer leur incompréhension de l'époque dans laquelle ils vivent. Après l'incendie de l'autobus que Nawal réussit à fuir, elle raconte les événements en comparant le temps à une poule : « Le temps est une poule à qui on a tranché la tête, et le temps court comme un fou, à droite à gauche, et de son cou décapité, le sang nous inonde et

nous noie. » (I, p.73) Dans cette métaphore, les spasmes du corps de la poule agonisante sont repris pour annoncer le désordre de la pensée. Ce désordre découle du rythme effréné et chaotique du temps. Autrement dit, la métaphore accentue la violence du temps qui s'écoule. Le temps déferle au rythme où le nombre de victimes augmente, comme la protagoniste le réitère plus tard dans la pièce : « La douleur de cette femme, ta douleur, la mienne, celle de tous ceux qui sont morts cette nuit ne sont plus un scandale, mais une addition, une addition monstrueuse qu'on ne peut pas calculer. » (I, p.86) L'Histoire ne progresse pas, mais elle engendre une accumulation de douleurs humaines.

Conséquemment, les personnages conçoivent difficilement le passage du temps. Ils sont impuissants devant l'Histoire qui s'écrit sous leurs yeux. À ce sujet, Malak, le berger qui a pris soin des jumeaux pendant que Nawal était toujours en prison, n'a pas senti passer les cent années qui se sont écoulées depuis sa naissance : « Tu vois l'arbre qui est là, c'est un noisetier. Il a été planté le jour de ma naissance. Il a cent ans. Le temps est une drôle de bête. » (I, p.98) Les éléments de la nature sont mesurables, observables, quantifiables. Le temps décrit par Malak échappe à une analyse empirique. Le personnage comprend qu'un siècle s'est écoulé en regardant l'arbre, créant un décalage entre la durée réelle du temps et son expérience de celui-ci. Sa durée réelle est extérieure au personnage comme toute figure d'altérité qui ici prend la forme d'une bête. La référence à la bête incarne l'étrangeté de Malak face au temps qui a passé.

Le travail qu'effectue l'auteur sur la notion d'écart serait-il le signe d'un désir d'échapper à l'Histoire, d'inscrire sa fiction dans un temps immémorial? À ce moment dans la pièce, le berger révèle à Jeanne l'origine de sa naissance. Comme dans le mythe d'*Œdipe*, il a recueilli les enfants nés de l'union incestueuse d'une mère et de son fils qui devaient être tués. Si « le temps est une drôle de bête », les jumeaux seront étrangers au temps qui s'est écoulé depuis leur naissance à la sortie de

cette conversation. Ceux qui se croyaient nés au Québec découvriront qu'ils sont nés à la prison de Kfar Rayat. Pour découvrir le passé, il faut oser poser des questions : « Je t'avais prévenue, au jeu des questions et réponses on arrive facilement à la naissance des choses, et nous voilà arrivés au secret de ta propre naissance. » (*I*, p.100) Ce « jeu de questions et réponses » fonde la logique narrative de la pièce. La volonté de démystifier le temps des origines des personnages donne à l'œuvre une dimension mythique. Traditionnellement, les mythes servaient à expliquer les phénomènes naturels et, par le fait même, la création du monde. Les animaux s'insèrent alors dans *Incendies* pour enrichir l'aspect mythique de la pièce. Avec le dialogue qu'il entretient avec les mythes, Mouawad cherche à comprendre la destinée tragique des hommes contemporains.

## CHAPITRE IV

### L'ARTISTE EN BORDURE DE L'HUMANITÉ

Nous avons démontré au premier chapitre que le bestiaire de Wajdi Mouawad souligne son appartenance à une tradition littéraire et philosophique qui redéfinit les paramètres de l'humanité à partir de l'animal. En étudiant les pièces *Incendies* et *Forêts*, nous avons également conclu que l'animalité des personnages illustre les paradoxes humains. Dans ce quatrième et dernier chapitre, nous analyserons les métaphores zoologiques contenues dans le discours public de l'auteur pour déceler la critique qu'elles sous-tendent.

Pour ce faire, nous avons rassemblé un échantillon de textes non fictionnels et d'entretiens. Bien que la majorité des textes ont été réalisés pour promouvoir le travail de Mouawad (ses pièces ou son travail de directeur artistique<sup>29</sup>), des questions philosophiques, sociales et artistiques sont abordées. Nous ne distinguons pas les entrevues de fond comme le recueil d'entretiens *L'architecture d'un marcheur* de celles qui ont accompagné la création d'un spectacle. Des métaphores zoologiques se glissent dans tous les types de discours, créant le bestiaire que nous avons établi au premier chapitre<sup>30</sup>. Elles servent d'exemples pour imager le travail de l'artiste. Ce faisant, Mouawad convainc son lecteur de l'importance de l'art dans nos sociétés et confirme la singularité de tous les artistes.

---

<sup>29</sup> Mouawad a écrit beaucoup de textes pour présenter les saisons qu'il a programmées au Quat'sous, au Centre National des Arts d'Ottawa et au Festival d'Avignon.

<sup>30</sup> Voir la section 1.2.2



Dans son discours public, Mouawad emploie des métaphores animalières pour raconter sa propre histoire. Ce sujet est d'ailleurs traité dans le mémoire de Julie Beauvais *La posture énigmatique de Wajdi Mouawad* où, à travers une étude des quatre volets du *Sang des promesses*, cette dernière analyse les stratégies d'écriture par lesquelles l'auteur se met en scène dans ses pièces :

Mouawad fabrique sa propre identité littéraire comme il écrit une pièce de théâtre : il met même en scène sa propre fin dans le champ littéraire. L'écrivain tombe ainsi dans le registre de la fiction, non pas seulement par son geste d'écriture, mais également dans ses agissements et ses discours. Parce qu'il fait entre autres apparaître des pans de sa vie personnelle dans ses textes, Mouawad fait de sa vie un récit. (Beauvais, 2012, p.95)

En lisant sur Mouawad, la ressemblance entre lui et les protagonistes de ses œuvres s'expose clairement. Ces derniers vivent des épreuves similaires à celles que l'artiste a rencontrées dans sa vie : la mort d'une mère, l'exil, la guerre, etc. L'auteur ne justifie pas les enjeux contenus dans son œuvre par son histoire personnelle. En y injectant une part de lui, il s'inscrit dans la tradition littéraire dont nous parlions au premier chapitre, scellant ce que Beauvais désigne comme son « identité littéraire ». Cette identité est un ressort de l'écriture qui se révèle dans la parole publique de l'artiste. Néanmoins, nous ne nous intéressons pas à la corrélation entre sa vie personnelle et ses pièces. Il s'agit plutôt de voir ce qu'expose cette « identité littéraire » au sujet de la thématique de l'animalité.

Nous observerons donc les caractéristiques de l'artiste en création pour pouvoir cerner, par la suite, sa conception personnelle de l'humanité et la manière dont elle est articulée dans ses fables. Les extraits que nous ciblerons dans son discours traitent des topiques de l'animalité et de l'humanité. Nous résumerons les contextes historiques et autobiographiques que l'auteur mentionne lorsque ce sera nécessaire.

## 4.1 L'artiste et l'animalité

### 4.1.1 La sauvagerie et la civilisation

Nous avons vu dans le premier chapitre que le tigre était une figure récurrente du bestiaire du créateur. Dans son discours public, cette bête renvoie à la brutalité de l'acte d'écriture :

L'art, c'est un tigre à dents de sabre affamé qui rentre tout à coup dans la maison. Essayez seulement de le calmer. De deux choses l'une : soit il vous dévore, soit vous le tuez. Être artiste aujourd'hui, en ce qui me concerne, c'est accepter de se faire dévorer pour devenir, dans le ventre du tigre, le tigre! (Côté, 2005, p.36)

L'art, tel un tigre « dans [une] maison », crée une brèche dans le quotidien, dans l'espace domestique des hommes. Conséquemment, l'artiste habite un autre espace et produit à son tour d'autres brèches. En faisant appel à cet animal « affamé » et « à dents de sabre », l'auteur désigne l'art comme un geste sauvage qui s'écarte de la norme. L'artiste se différencie du reste de la société en produisant des œuvres qui mettent en doute les fondements de cette dernière. À ce sujet, Mouawad invite les artistes à la résistance dans « Faire entendre notre voix », une lettre ouverte parue dans *Le Devoir* :

Manifestons notre existence; manifestons-la, faisons-la entendre, sage et sauvage, en étant totalement nous-mêmes dans nos œuvres, dans notre manière de contester, en ne parlant pas seulement de coupures mais réfléchissant sur ce que cela signifie. Faisons voir l'insupportable, c'est-à-dire faisons voir une manière différente de vivre, en disant simplement qui nous sommes et ce que nous faisons. (Mouawad, 2008)

Mouawad écrit cette lettre à la suite de l'annonce de compressions budgétaires au Ministère de la Culture du Canada. Il interprète ces réductions budgétaires comme une tentative de vouloir affaiblir la voix des artistes au sein de la société. Le mépris

du Ministère serait une réponse à la puissance de l'art qui propose d'autres modes de pensée et d'autres visions du monde. De nature, l'artiste repense les comportements que valorise la civilisation.

Bien que l'artiste se trouve à distance de l'espace social, il s'y adresse tout de même. La figure du scarabée symbolise bien cette dynamique. Dans un texte qu'il a composé dans le cadre de ses fonctions de directeur artistique du CNA et qu'il a ensuite repris sur la page d'accueil de son site web (<http://www.wajdimouawad.fr>), Mouawad compare le système digestif du scarabée au travail de l'artiste : « L'artiste, tel un scarabée, se nourrit de la merde du monde pour lequel il œuvre, et de cette nourriture abjecte il parvient, parfois, à faire jaillir la beauté. » (Farcet, 2009, p.115) Le sujet de ses œuvres traite de la « merde » de la société, c'est-à-dire tout ce que la société rejette. Néanmoins, l'artiste demeure en dialogue avec celle-ci en présentant un point de vue singulier sur le monde. Marie Jacomino emploie la notion d'utilité dans son mémoire pour nommer la laideur dont il est question dans la métaphore du scarabée : « La société est donc caractérisée dans cette métaphore par la notion d'utilité, ce qui peut apporter un bénéfice, alors que l'artiste, au contraire, s'occupe de ce qui reste, c'est-à-dire de l'inutile. » (Jacomino, 2012, p.13) S'il « s'occupe de ce qui reste », c'est qu'il a tout de même une place dans la structure sociale. C'est en utilisant autrement ce qui est « inutile » qu'il démontre sa beauté. La figure de style expose la posture complexe qu'adopte l'artiste à l'égard de la civilisation. Ce dernier dépend de l'espace duquel il se marginalise : « Cette tension entre la dépendance à la société qui fournit de quoi survivre à l'artiste et l'opposition de celui-ci au modèle est constitutive du rôle de l'artiste. » (Jacomino, 2012, p.14) Cette relation s'apparente à celle d'un parasite. L'artiste a besoin de la société pour produire ses œuvres dans la mesure où elle est l'objet de ses créations. Cela rejoint la métaphore du tigre : plutôt que d'être mangé, l'artiste vit dans le ventre de la bête sauvage. Il s'autonomise dans le système qui veut l'avalier. La société est le lieu dans lequel il se différencie et paradoxalement dans lequel il s'accomplit. Il situe alors en bordure de la société. Il en

va de même pour ses qualités animales. La création est un geste sauvage qui le rapproche de l'animal, qui le conduit à la limite de son humanité. Parler d'animalité expose une tendance, un comportement et non une transformation complète.

#### 4.1.2 Les fauves magnifiques

La société rejette avant tout la nature sauvage des hommes. Dans l'article « Nous sommes des immeubles » paru dans le cadre du lancement de la saison 2008-2009 du CNA, Mouawad affirme que ce caractère irréductible des individus ne disparaît pas complètement lorsqu'ils apprennent à vivre en société :

Il y a là, dans le noir des immeubles que nous sommes, des salles-aquariums où flottent les poissons les plus étranges, les plus carnivores, les plus effrayants! Des jardins intérieurs où vivent en liberté des animaux sauvages, des fauves magnifiques : pumas, lions, guépards, caïmans et tigres à dents de sabre! Infinités d'oiseaux peuplant l'espace, nichant dans des lustres antiques, dans les renforcements des portes et des frontons. Mais tout cela, ce monde splendide, demeure inexploré, inconnu. Le locataire qui vit là, dans l'immeuble que nous sommes, éprouve une frayeur profonde à l'idée de quitter la pièce où il se calfeutre : monde domestique où le chauffage est agréable, petit salon de thé protégé de la douleur qui se rapetisse sans crier gare. (Farcet, 2009, p.53-54)

Cette citation contient des bêtes sauvages et difficilement domptables : celles que Mouawad privilégie dans son bestiaire. La vie hors du « monde domestique » est nécessairement représentée par des « animaux sauvages », dont la férocité « effrai[e] ». L'artiste qui crée s'associe à ce genre de bêtes. De la même manière dont il l'exprimait dans « Faire entendre notre voix », Mouawad soutient l'idée que le rôle de l'art est de montrer au locataire « une manière différente de vivre. » Les œuvres révèlent à ce dernier ce qu'il ne souhaite pas regarder au quotidien, ce qui

correspond à l'origine du théâtre<sup>31</sup>. De même, l'auteur emploie des adjectifs mélioratifs (« magnifique » et « splendide ») et péjoratifs (« étranges », « carnivores », « effrayants ») pour décrire les bêtes. L'utilisation de termes antinomiques souligne la complexité de l'identité du locataire, image de tous les hommes. Les oxymores que met de l'avant Mouawad décroissent les logiques binaires qui divisent la civilisation et la sauvagerie, l'humanité et l'animalité, la beauté et la laideur, etc. Ces éléments se définissent les uns par rapport aux autres, se nourrissent et s'influencent dans le langage de l'auteur. La sauvagerie et la domestication sont constamment mises en tension chez les êtres humains. Conséquemment, l'Animal est une image exemplaire pour dévoiler les mécanismes de la quête identitaire des hommes. Comme nous l'avons soulevé au deuxième et troisième chapitre, le comportement animal d'un personnage est un ressort dramatique qui témoigne de son instinct de survie. Cet instinct est un mécanisme de défense qui se déclenche non pas lorsque sa vie est en danger, mais plutôt lorsque son humanité est mise en péril. Les personnages préservent leur humanité en cédant à leur animalité.

#### 4.1.3 L'auteur en mutation

L'écriture fait donc apparaître l'identité fragmentée de Wajdi Mouawad. En entrevue avec Jean-François Côté, l'auteur présente les multiples nationalités qui constituent son identité par la figure du mutant :

C'est le mutant. Le cancrelat si vous voulez. Mi-homme, mi-bête. Une mutation. Une monstruosité. Parfait, tout en parlant, je ne sais qui parle en moi. Car je trouve cela proprement épouvantable de manier le français de

---

<sup>31</sup> Le mot grec *Theatron* signifie « le lieu d'où l'on regarde » qui désignait l'espace réservé au spectateur dans l'amphithéâtre. Par définition, le théâtre est l'art du regard.

cette manière alors que je suis absolument handicapé dès qu'il s'agit de me souvenir comment on dit le mot « chapeau » ou le mot « porte-clé » en arabe. Je me regarde en français et je suis dans le noir en arabe et cela crée une sorte d'illusion, un oubli de mon visage initial. Une mutation. (Côté, 2005, p.71)

La dichotomie entre la manière dont il parle (en arabe) et la manière dont il s'exprime (en français) prend forme dans l'image du cancrelat qui rappelle le héros de *La métamorphose*. La figure de la créature revient encore une fois. La mutation de l'auteur découle de sa dépersonnalisation, de l'oubli de ses origines. Néanmoins, les problèmes de l'écriture le révèlent à cette situation, faisant resurgir sa langue maternelle oubliée. La création ressuscite la part de son identité qu'il croyait perdue, ce qui lui rappelle du même coup son démembrement. L'image du mutant, cet entre-deux kafkaesque, souligne l'impossibilité de conjuguer les deux pôles de son être. En effet, c'est en apprenant le français qu'il a perdu sa langue maternelle. Il écrit donc à partir de ses contradictions. Par le rythme des phrases<sup>32</sup>, il entrevoit la langue arabe à laquelle il n'y a plus accès. Toutefois, la tension entre la cadence de l'énonciation qu'impose la langue arabe et la syntaxe de la langue française fonde son style et, ce faisant, son « identité littéraire ». Dans l'article « Penser l'exil », Robert Davreau affirme même que la plume de Mouawad provient de la thématique de l'exil (celle de l'auteur et de ses personnages) : « Penser ainsi l'exil comme invention et renouvellement incessant de la langue dans le cheminement/acheminement jamais achevé de et vers la parole. » (Farcet, 2009, p.81) L'influence de la langue arabe dans son écriture détermine l'originalité de sa plume. De cette façon, sa voix émerge de la

---

<sup>32</sup> La langue arabe apparaît dans le rythme des phrases. Il confie à Jean-François Côté que c'est dans la vitesse de l'énonciation de ses textes que sa langue perdue apparaît : « La tension, chez moi, est dans la répétition. C'est cela, précisément, l'arabesque, la langue qui revient, qui tourne, qui encercle. Le son, pour moi, est support et appui. Les sons dans la bouche de l'acteur deviennent l'appui de son émotion et de sa pensée. Je demande aux acteurs d'aller très vite dans leur texte. C'est la cinétique du texte. Le spectateur a alors la possibilité de voir l'image. Tout comme ces images que l'on fait défiler soi-même. Trop lentement, la figure ne bouge pas, trop vite, on ne la voit plus. Il faut trouver le 24 images par seconde dans le rythme de la parole qui devient ici à la fois notre pellicule et notre projecteur. D'un point de vue de la langue, on peut faire tout ce qu'on veut, mais on reste toujours dans sa langue maternelle. » (Côté, 2005, p.134-135)

création d'un langage qui lui est propre.

L'emprunt à *La métamorphose* de Franz Kafka accentue sa filiation à l'auteur tchèque :

Lorsque l'on me demande si je suis québécois, français ou libanais, je réponds que je suis juif et tchèque... À votre air dubitatif, je vois que je vous dois quelques explications : Kafka. En me plaçant du point de vue de l'écriture, celui qui compte le plus à mes yeux, je dois ma mise au monde au choc ressenti le jour où, vers mes quatorze ans, j'ai lu *La Métamorphose*. La première phrase où il est question d'un homme qui, au sortir de ses rêves agités, se retrouve transformé en cancrelat, est pour moi une phrase éponyme. Je suis le cancrelat de la métamorphose. À la lecture de cette œuvre, j'ai senti qu'elle avait été écrite pour moi. À partir de ce jour, de cette lecture, et de manière bien concrète, je vais écrire. (Côté, 2005, p.69)

Cette affirmation témoigne d'un devenir-animal sur lequel repose sa posture d'artiste. L'animal s'avère être la seule issue à l'impasse dans laquelle il se trouve : « Les animaux de Kafka ne renvoient jamais à une mythologie, ni à des archétypes, mais correspondent seulement à des gradients franchis, à des zones d'intensités libérées où *les contenus s'affranchissent de leurs formes*<sup>33</sup>. » (Deleuze et Guattari, 1975, p.24) Chez Mouawad, cela se traduit par un décalage entre les différentes vies qu'il a eues : au Liban, en France et au Québec. Ainsi, son exil l'amène à jongler entre trois nationalités. Il se trouve dans une perpétuelle mutation qui ne s'accomplira jamais. C'est seulement dans l'écriture que peuvent cohabiter les multiples éléments qui constituent son être. Mouawad est en quelque sorte envahi par l'esprit d'un animal fictif, le cancrelat, qui l'inscrit dans un héritage littéraire. Son « identité littéraire », comme celle de Gregor Samsa, n'existe que dans l'interstice. Dans le devenir, le « contenu » de son identité (sa nationalité) n'est plus contraint de correspondre à la « forme » qu'elle prend (sa langue). En d'autres mots, la dichotomie entre son origine et sa culture n'est plus un paradoxe dans l'entre-deux.

---

<sup>33</sup> Nous soulignons.

L'étude du discours de l'auteur confirme alors que sa posture d'artiste se définit par la multiplicité. À ce sujet, la métaphore du poisson-soi, qu'il explique à Côté, renforce ce que mettent en lumière les analogies animalières dans son processus de création et, par conséquent, de reconnaissance de soi :

Écrire est une noyade. Une asphyxie dans une mer située en nous. Appelée *l'innommable*. Une mer au fond de laquelle se cachent des poissons étranges et tordus, laids et dérangeants. Écrire est une noyade pour tenter de saisir, sans les laisser glisser, ces poissons horriblement magnifiques. [...] Ce que l'auteur entend, ce n'est pas la raison, c'est son nom. Ce nom qu'il pressent au fond de lui-même : le poisson-soi. (Côté, 2005, p.146).

Écrire constitue donc le chemin à entreprendre pour découvrir son origine oubliée. De cette façon, l'homme se double : celui qu'il ne reconnaît plus perd son nom et son humanité. Pour rencontrer son double, son poisson-soi, l'auteur doit se « noy[er] », s'« asphyxier ». En plongeant, la vision qu'il avait de lui-même meurt. Le double qu'évoque Mouawad n'est pas un miroir, mais la part de lui qu'il ignorait. Pour reprendre une réplique du personnage de Nawal dans *Incendies*, le poisson-soi c'est le « véritable nom » (I, p.106) de l'écrivain.

## 4.2 Pour un nouveau paradigme de l'humanité

### 4.2.1 L'Homme-palimpseste

En entrevue, il est souvent demandé à l'auteur de témoigner de son expérience de la guerre du Liban. Le choix de ce sujet est principalement motivé par les références implicites aux événements historiques dans ses fables. En préparation à l'édition 2009 du Festival d'Avignon, les directeurs du festival, Hortense Archambault et Vincent Baudriller, l'ont accompagné dans ce pays. Durant leur voyage à l'été 2008, ils ont



assisté à l'éclatement du conflit entre le Hezbollah et le gouvernement libanais. Dans le livre qui retrace leurs échanges, *Voyage : pour le Festival d'Avignon 2009*, Mouawad réfléchit à la responsabilité qu'ont les artistes relativement à l'Histoire. Selon lui, ils doivent résister à l'inhumanité de leur époque :

Ce voyage au Liban, avec ce qu'il m'aura fait éprouver à vos côtés, du moins, m'aura fait comprendre ceci : une œuvre d'art témoignera toujours de notre passage humain, en étant indigeste au goût de l'Histoire sanguinaire des hommes. Ce qui la rend indigeste est précisément sa dose d'humanité cruelle d'où surgit, toujours, flamboyante et angélique, la poésie et la beauté. (Archambault *et al.*, 2009, p.58)

L'œuvre d'art injecte la « dose d'humanité » qui manque à l'Histoire. Dans cette citation, tirée d'une lettre qu'il écrit aux deux directeurs, le « passage [des] humain[s] » est contraire à « l'Histoire sanguinaire des hommes ». Cette idée suppose deux types de rapport à l'Histoire : il y a les hommes qui sont de « passage » en opposition à ceux qui veulent passer à l'Histoire. Le « passage » correspond à l'existence même des hommes<sup>34</sup> que l'auteur raconte dans ses pièces. De ce fait, « l'Histoire sanguinaire des hommes » découle des rapports de force entre les personnages dont nous avons vu plusieurs exemples dans notre analyse de *Forêts* et d'*Incendies*. Lors de cette édition du festival d'Avignon, Mouawad souhaitait réfléchir à la manière dont l'art peut répondre aux questions que soulèvent les événements tragiques du siècle dernier. Dans une autre lettre du recueil, il relate sa difficulté à raconter des histoires en faisant abstraction de la violence du XX<sup>e</sup> siècle. Il utilise alors l'image des charniers, c'est-à-dire des fosses où sont jetés les cadavres durant la guerre, pour étayer la place que prend l'Histoire dans ses œuvres : « Raconter, c'est être dans le temps. Raconter, c'est être dans le charnier. Raconter une histoire consisterait alors à déterrer les parcelles de notre humanité. Chaque

<sup>34</sup> L'opposition entre le « passage humain » et « l'Histoire sanguinaire des hommes » rappelle les propos du personnage de Malak (*Incendies*) qui témoignaient du décalage entre la durée réelle de sa vie et l'expérience du temps qui s'est écoulé, exposé à la section 3.2.4. Le temps est une notion abstraite qui se matérialise selon la conception que les humains s'en font. Ainsi, il demeure toujours un aspect qui leur échappe.

parcelle est un fait. Un fait dans le temps. » (Archambault *et al.*, 2009, p.18) L'auteur s'intéresse au détail de l'Histoire, c'est-à-dire aux hommes. Déterrée, c'est ramener à la surface ce qu'elle ne retient pas : les vies humaines. Les horreurs, les morts et la violence forgent l'Histoire, mais de la beauté et de l'humanité s'y trouve aussi. Dans la même veine que la métaphore du scarabée, l'artiste accentue ici le regard singulier qu'il jette sur le passé en dévoilant une représentation inédite.

De plus, le rapport à la narration de Mouawad dévoile une vision de l'homme qui aurait une profonde cavité en lui. Le principe de l'humanité qui doit être déterrée, de l'auteur qui se découvre en plongeant en lui (la métaphore du poisson-soi), du locataire qui descend au sous-sol (« Nous sommes des immeubles ») et de l'artiste dans le ventre du tigre (*Les tigres de Wajdi Mouawad*) sous-tendent l'imaginaire d'un *Homme-palimpseste*. Comme les manuscrits sur lesquels de nouveaux textes ont été écrits, les origines de l'homme disparaissent sous le poids du présent. Certaines traces demeurent néanmoins visibles. Conséquemment, il suffit de revisiter son passé pour accéder à son identité d'origine. La verticalité<sup>35</sup> de la quête identitaire s'oppose à une conception horizontale des hommes qui repose sur les théories de l'évolution, c'est-à-dire l'idée que l'homme progresse au fil du temps qui s'écoule et qui est toujours tourné vers l'avenir. Dans *Forêts* et *Incendies*, l'auteur déplace les paramètres par lesquels le concept d'humanité s'est historiquement construit. Les logiques binaires, mentionnées plus haut, s'effondrent sans une perspective historique. L'auteur met en relief l'idéologie sous-jacente au courant de pensée anthropocentrique<sup>36</sup> qui oppose l'humanité et l'animalité. Il propose un modèle de quête identitaire complexe. L'homme est l'équation des événements et des rencontres qui ont façonné son

<sup>35</sup> Inversement, cette conception verticale peut mener à une transcendance qui l'élève à Dieu comme il est, entre autres, analysé dans le mémoire de Catherine Sirois intitulé *Quête identitaire et engagement éthique : les assises spirituelles dans la dramaturgie de Wajdi Mouawad : études des Mains d'Edwige au moment de la naissance, de Littoral et de Rêves*. Dans notre cas, nous nous intéressons à la dimension humaine de cette verticalité plutôt qu'à une élévation vers le divin.

<sup>36</sup> Présentée à la section 2.2.1, la dispute entre les personnages d'Alexandre et d'Albert exemplifie la problématique. En effet, la figure du père incarnait le concept d'homme historique qui souhaite éradiquer son animalité.

histoire personnelle. Il se caractérise par l'éclectisme de ses expériences et, de ce fait, par la fragmentation de son identité. Le concept d'Homme-palimpseste s'arrime aux structures dramatiques que met en place Mouawad dans son œuvre pour rendre possible le dialogue avec les morts<sup>37</sup>. Le temps superposé dans la structure dramatique d'*Incendies* et de *Forêts* permet alors que le passé rejoigne le présent, qu'une mémoire se reconstitue et, de ce fait, que la connaissance se transmette.

En outre, la quête identitaire de l'Homme-palimpseste se joint au concept du devenir dont nous avons démontré quelques manifestations dans nos analyses des pièces. En effet, le devenir s'accomplit par un mouvement d'involution : « Nous préférerions alors appeler "involution" cette forme d'évolution qui se fait entre hétérogènes, à condition que l'on ne confonde surtout pas l'involution avec une régression. Le devenir est involutif, l'involution est créatrice. » (Deleuze et Guattari, 1980, p.292) L'involution, c'est allier les éléments hétérogènes afin de créer un nouveau paradigme de l'homme. Les personnages de Mouawad n'évoluent pas dans le temps, mais dans un repli vers soi, dans une introspection qui donne accès à leur multiplicité. La métamorphose en animal n'est pas une transformation, mais le dévoilement de ce qui les anime. En ce sens, il demeure les mêmes, mais ils se possèdent pleinement. Ils ont alors une nouvelle compréhension de leur identité.

#### 4.2.2 La fraternité

Dans « La peur de l'enfance », préface de l'ouvrage *L'Émotion européenne* de Robert Richard, Mouawad se réfère au principe de la sélection naturelle pour dépeindre le comportement des hommes en guerre, c'est-à-dire par un « règne de la sauvagerie naturelle, celle qui façonne un monde où il est normal que le lion dévore la gazelle. Et

---

<sup>37</sup> Voir la section 2.1.3

tant pis pour la gazelle si elle ne parvient pas à fuir loin et vite, les lois de l'évolution ont dicté son destin. » (Mouawad, 2005, p.16) Cette citation ouvre sur la question de la fraternité dans son œuvre. Une valorisation de certains groupes ethniques s'effectue en temps de guerre. Les lois de l'évolution qu'évoque Mouawad instaurent des dynamiques sociales, visant à éliminer les individus les plus faibles. Or, tous les humains sont composés en grande partie des mêmes gènes. Quelques variations mineures dans le code génétique déterminent certains traits physiques (couleur des yeux, des cheveux, de la peau, etc.). Ces affrontements se basent alors sur l'apparence des hommes, les seuls éléments qui nous distinguent fondamentalement les uns des autres. Les causes de ces conflits sont aussi culturelles : religion, territoire, idéologie, ethnicité, etc. Il y a alors une confusion entre la culture et la génétique. Rita Bassil El Ramy dans son article « Échapper à la fatalité des violences » explique que le « fratricide » découle de cette confusion : « Les guerres sont toutes fratricides, ce qui s'illustre dans la fiction par l'inceste, point fondamental de la tétralogie. L'inceste dénonce, par l'union des semblables, l'incapacité à s'ouvrir à l'autre. » (El Ramy, 2012, p.129) Accepter la présence de l'Autre, c'est donc faire preuve d'humanité.

Les relations d'amitié qui se développent entre les personnages de *Forêts* et d'*Incendies* révèlent leur humanité. À vrai dire, l'humanité que ces derniers « déterrent », pour employer le vocabulaire de l'auteur, est la réponse à l'énigme qu'ils tentent de résoudre. L'altruisme de ceux-ci émerge dans des situations où ils brisent les liens de sang. Par exemple, dans le troisième volet de la tétralogie *Le sang des promesses*, l'os retrouvé dans la tête d'Aimée permet au personnage de Loup de prendre connaissance de l'échange d'identité entre Ludivine et Sarah. Ce geste est le détail de l'histoire familiale qui réconcilie Loup avec son passé. À la conclusion de l'enquête, Douglas Dupontel explique l'échec de son père qui a cherché toute sa vie l'os manquant du crâne de Ludivine par le fait qu'il cherchait une réponse rationnelle à l'énigme :

Il ne pouvait pas savoir que la réponse se situait en dehors de la sphère scientifique, puisque vous êtes autant la fille de Ludivine que celle de Sarah. Il ne pouvait pas savoir que ce visage recherché se situait dans cela qui nous dépasse et nous émeut à chaque instant, cela que Ludivine et Sarah ont connu, que des générations ont connu avant elles et que d'autres connaîtront encore, sans que personne ne parvienne à l'expliquer jamais, le justifier jamais, le rationaliser jamais. (*F*, p.105)

Avec le don de la vie du personnage de Ludivine, Mouawad établit un nouveau lien de filiation par lequel les personnages se définissent : celui de l'amitié. Ce type de relation s'oppose à l'Histoire dans la mesure où ce sont des affinités qui forgent les liens entre les hommes. Tel qu'il est soulevé dans « La peur de l'enfance », la mise en valeur d'une tranche particulière d'hommes<sup>38</sup> s'accomplit au détriment d'une autre. Le geste posé par Ludivine est contraire à cette logique. Pour injecter la part d'humanité manquante à leur histoire, celle qui meurt *pour* Sarah met fin à la lignée des Keller, souillée par le meurtre et par l'inceste. Ludivine renverse le rapport à l'Autre qu'entretenait sa famille. La réponse à l'énigme de *Forêts* ne pouvait pas être résolue par les sciences humaines. Les traces de l'humanité sont visibles dans ces histoires qui ne s'inscrivent pas dans un temps historique. Wajdi Mouawad fait ici le pari de la fraternité plutôt que du fratricide.

La conception verticale de l'homme égayé dans le discours public de l'auteur s'inscrit dans ses textes dramatiques par une quête identitaire qui ne conduit pas les personnages ailleurs (transformation), mais au plus profond de leurs faiblesses et de leurs contradictions. L'auteur élabore un nouveau modèle de quête identitaire : les personnages s'ouvrent alors à l'amitié, à l'animal, à toutes les figures d'altérité qui les font déroger de la ligne de conduite de l'époque dans laquelle ils vivent.

---

<sup>38</sup> Puisque le personnage de Ludivine meurt dans les camps de concentration, l'eugénisme réfère essentiellement à la Seconde Guerre mondiale.

## CONCLUSION

L'étude de la topique de l'animalité dans *Incendies*, *Forêts* et le discours public de Wajdi Mouawad a permis de démontrer la richesse de ce thème pour la compréhension de l'œuvre de ce dernier. Une perspective plus large mériterait d'être envisagée afin de pouvoir déceler plus précisément les variations du thème. L'étude que nous avons privilégiée reposait sur le rapport indissociable entre la quête identitaire des personnages et le schéma narratif des pièces. L'animalité des personnages secondaires illustre leur dépersonnalisation causée soit parce qu'ils cachent des événements tragiques survenus dans le passé soit parce qu'ils les ignorent. Quant aux protagonistes d'*Incendies* et de *Forêts*, Jeanne, Simon et Loup développent une parole qui éclaire le passé et qui recoud le fil des origines. Ils deviennent alors des passeurs de récits. L'importance de résoudre le passé énigmatique est le principe fondateur du théâtre de Mouawad : « Son théâtre tout entier est porté par la conviction qu'il est essentiel de connaître ses origines et son héritage pour tenter d'éclairer sa propre présence au monde et pour en comprendre toute la résonance. » (Gingras, 2007, p.44) À vrai dire, la structure dramatique des œuvres de notre corpus met en scène le retour incessant du passé. L'auteur et metteur en scène joue avec les codes de la représentation pour établir un dialogue avec les morts qui favoriserait la transmission de l'héritage familial. Il serait alors intéressant de mettre en relation la présence animale dans d'autres de ses œuvres et la quête identitaire des personnages qui ont lieu dans des contextes historiques et familiaux divers. Nous pensons, entre autres, à *Ciels* qui est le contrepoint de la tétralogie du *Sang des promesses*. Cette pièce se déroule dans un bunker isolé du monde où une équipe d'experts tente de décoder des messages laissés par un groupe terroriste. Dans

ce « lieu sans présence humaine » (Mouawad, 2009, p.13), la nature n'a pas réussi à faire sa place. Ce faisant, il n'y a que des animaux mythiques (le Minotaure et le Phénix) qui peuplent le langage des personnages.

L'originalité de notre recherche a été de comparer la représentation de l'animalité des personnages à celle de leur créateur. Notre objectif était de voir si la signification des métaphores animales pouvait varier dans une pratique discursive. Cependant, l'étude de la présence animale dans les écrits et les discours publics de l'artiste apporte un aspect psychologique à la recherche dans la mesure où elle éclaire sa vision du monde et de l'art qui est intimement liée à sa vie personnelle. Par l'écriture et sa pratique du théâtre, Mouawad façonne une image monstrueuse de lui-même : celle d'un homme qui se métamorphose en animal. L'auteur se montre comme un être hybride en inadéquation avec son passé. Ayant oublié sa langue maternelle, il la recherche constamment dans son écriture. Bien qu'il écrive en français, Mouawad tente de recréer les sonorités et le rythme de la langue arabe. Sa posture d'artiste se définit par un état d'entre-deux auquel l'acte de l'écriture le révèle. Il se met alors au monde dans le langage.

Les enjeux dramaturgiques des pièces de Wajdi Mouawad rejoignent des thématiques et des questionnements centraux du théâtre québécois. En effet, la question de l'identité et de l'héritage traverse la dramaturgie d'ici. Certaines études montrent que de nombreux animaux se retrouvent dans les fables des pièces du répertoire québécois<sup>39</sup>. Il serait pertinent d'en constituer le bestiaire. Par exemple, Pauline Bouchet dans sa thèse *La fabrique des voix : l'auteur et le personnage dans les écritures contemporaines des années 2000* soutient l'idée que la relation qu'entretiennent les personnages aux animaux vient combler un manque dû à « la

---

<sup>39</sup> À ce jour, nous n'avons trouvé que des courtes analyses sur le sujet. Elles portent essentiellement sur des textes dramatiques conçus après les années 90, bien qu'il y ait quelques exceptions comme l'analyse qu'a fait Jean-François Huot (1996) sur *Le Rose Enfer des animaux* de Claude Gauvreau parue dans l'*Annuaire théâtral*.

destruction du modèle familial prégnant dans le théâtre québécois : les familles recomposées de Daniel Danis, incestueuses de Larry Tremblay et entièrement féminines de Normand Chaurette. » (Bouchet, 2014, p.33) Ces nouveaux modèles familiaux ne sont pas favorables à l'acquisition d'une identité singulière dans la mesure où le processus d'identification à l'Autre se complexifie. Conséquemment, la disparition des structures familiales traditionnelles entraîne l'éclatement de la notion de personnage : « La présence de l'animal peut donc servir, comme dans *Bled*, à présenter les conflits entre intériorité et extériorité qui habitent les nouvelles figures dramatiques fragmentées, démultipliées et dont l'unité est toujours menacée et remise en cause. » (Bouchet, 2014, p.118) Bouchet prend ici exemple sur une pièce de théâtre jeunesse de Daniel Danis pour expliciter le rôle que joue l'animal dans les nouvelles dramaturgies. Le personnage ne s'identifie plus à la communauté, à la famille ou à tout autre groupe social auquel il est censé appartenir. Bien qu'elles ne comblent pas les manques des modèles familiaux des écritures contemporaines, les bêtes exposent le conflit entre l'individu et le collectif.

Bouchet donne un aperçu du type de bestiaire qui se trouve dans la dramaturgie québécoise, mais il y a aussi Christian St-Pierre qui, dans l'article « Des chiens et des hommes », dresse un portrait sommaire de la présence de l'animal dans le théâtre québécois. Il donne en exemple *Les mains bleues* de Larry Tremblay, *Poème pour une nuit d'anniversaire* de Dominick Parenteau-Lebeuf, *Les enfants d'Irène* de Claude Poissant, *Transmissions* de Justin Laramée et *Le langage-à-langue des chiens de roche* de Daniel Danis. La critique a donc traité du sujet à quelques reprises. L'auteur dont le bestiaire a été relevé le plus souvent est sans aucun doute Daniel Danis. La cohabitation de ses personnages avec des bêtes a conduit certains chercheurs à analyser la topique de l'animalité dans son œuvre, surtout dans *Le langage-à-langue des chiens de roche*<sup>40</sup> où l'omniprésence de chiens brouille la frontière entre l'homme

---

<sup>40</sup> La pièce raconte l'histoire des habitants d'une île sans nom où des « party rage » sont organisés pour que ces derniers se libèrent des pulsions qui les habitent. Sous le jappement constant des deux-cent-



et la bête. Tout au long de la pièce, cette frontière s'amincit pour s'effacer complètement à la didascalie finale : « Par contagion, les autres personnages imitent le couple de jeunes. Ils trépignent tous et jappent de plus en plus fort pour un très long moment. » (Danis, 2001, p.89) Les habitants de l'île adoptent en effet des comportements qui se situent entre la sauvagerie et la civilité, entre la rage et la douceur. Or, Ludivine Véricel dans son mémoire *Des masques et des marques, après la catastrophe : études comparées des œuvres de Normand Chaurette et Daniel Danis* affirme que c'est l'oscillation entre des états contraires qui constitue le devenir-animal des personnages : « Ce devenir est cependant toujours sous le signe de la dualité, de la vie et de la mort : les "party-rage" organisées par Coyote sont autant le lieu de la libération orgiaque des pulsions sexuelles que des pulsions violentes. » (Véricel, 2012, p.42) L'animalité des personnages de Danis, comme ceux de Mouawad, est généralement associée aux instincts et à des comportements qui se déclenchent en dépit des règles de civilité. Cependant, l'association de l'animalité à un état primaire de l'homme n'est pas une critique des comportements sociaux. Au contraire, elle rapproche la fable du mythe dans la mesure où la tension entre le corps et l'esprit des personnages animalisés est l'assise même des tragédies contemporaines. Cette dualité est au cœur de la nature humaine :

Contrairement à la mythologie grecque où les héros triomphent des monstres (le Sphinx, Méduse, le Minotaure), ici, c'est la bête qui gagne la bataille — et c'est, par le fait même, l'animalité, force surnaturelle, qui triomphe de l'humanité. Comme c'est le cas dans les autres pièces, nous sommes donc devant un récit de chute où une communauté est soumise à une force qui la dépasse et qui représente, par le surnaturel, la complexité des pulsions humaines<sup>41</sup>. (Nepveu-Villeneuve, 2013, p.84)

Maude Nepveu-Villeneuve se réfère à *Cendres de Cailloux* dans son mémoire « *Émerger pour le temps des partages* » : la scène comme lieu de restauration de

---

quarante-sept chiens de Pa' Léo, les personnages s'affrontent et se rencontrent en espérant panser la blessure que tous et chacun porte.

<sup>41</sup> Nous soulignons.

*l'unité communautaire dans Celle-là, Cendres de cailloux et Le chant du dire-dire de Daniel Danis* se réfère à *Cendres de Cailloux* pour définir l'animalité des personnages de Danis. Le combat que ces derniers mènent n'a plus lieu contre une bête mythologique, mais contre celle qu'il porte en eux. L'animal participe au récit mythique que les personnages construisent pour pouvoir résoudre la crise que vit leur communauté. La présence animale dans les fables de Danis semble expliciter les dualités qui animent les hommes et, ce faisant, elle souligne le caractère énigmatique de la nature humaine.

L'animal dans l'histoire de l'art a souvent représenté tout ce qui ne cadrerait pas dans une certaine définition de l'humanité. Puisque cette représentation évolue avec les époques et les courants de pensée dominants, les caractéristiques des animaux échappent aux hommes. À cet égard, le concept de devenir-animal a fortement enrichi notre recherche, car il prend forme dans le caractère dynamique des êtres. Le devenir désigne l'essence fuyante de l'humanité. Nous croyons que le concept de Deleuze et de Guattari permettrait de réactualiser la manière d'aborder la thématique de l'identité dans la dramaturgie québécoise. Cette topique a souvent été observée à la lumière d'enjeux sociaux et politiques. L'identité des personnages de la dramaturgie d'ici a été mise en relation avec les problèmes d'affirmation de l'identité québécoise. En effet, le personnage du théâtre souhaite généralement prendre possession de lui-même et de son destin, mais il ne parvient jamais à le faire. Or, le concept du devenir-animal permettrait d'observer son manque d'affirmation sous un nouvel angle. L'identité des personnages de la dramaturgie québécoise ne serait plus à acquérir. Ces derniers s'affirmeraient plutôt dans la pluralité et la fragmentation.

Sans se dissocier des études déjà existantes, la topique de l'animalité expose les procédés dramaturgiques par lesquels le personnage théâtral se construit. Dans *Incendies* et dans *Forêts*, la pluralité des personnages se matérialise dans la tension entre l'humanité et l'animalité. Or, cette tension s'orchestre par un renouvellement de

la langue. Pour que les personnages puissent révéler ou taire les secrets de l'histoire familiale, ils développeront un langage singulier dans lequel s'insèrent les métaphores zoologiques. En effet, les secrets et les mensonges nuisent aux relations entre les personnages qui appartiennent au temps de la catastrophe. Ne parvenant plus à établir des relations humaines avec le reste de leur famille, certains personnages s'ouvrent à leur devenir-animal. Au contraire, les protagonistes des œuvres que nous avons étudiés dans ce mémoire sont rattrapés par le passé et obtiennent la lourde tâche d'en divulguer les secrets. Ce faisant, Jeanne, Simon et Loup deviennent « ce[ux] par qui la parole arrive » (*F*, p.55 et 89). Ils parlent en quelque sorte à la place de ceux qui se taisent. En témoignant du passé, les protagonistes apprennent à devenir humains.

## ANNEXE A

### L'ARBRE GÉNÉALOGIQUE DE FORÊTS

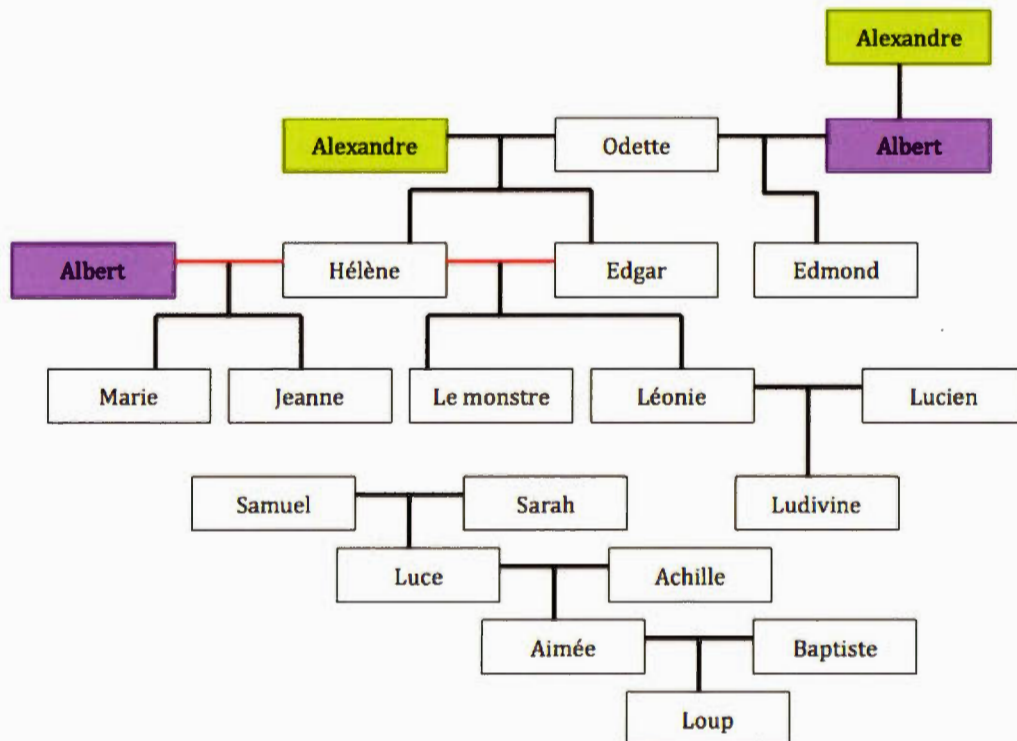


Figure 1. L'arbre généalogique de Forêts

#### Légende

En rouge : les relations incestueuses.

En vert et en mauve : Pour faciliter la compréhension de cet arbre généalogique, nous avons mis en valeur le fait que les personnages d'Albert et d'Alexandre ont des enfants avec deux femmes différentes.

## BIBLIOGRAPHIE

### I) Œuvres dramatiques citées

Mouawad, W. (2009a). *Ciels*. Montréal : Léméac, Arles : Actes Sud.

Mouawad, W. (2009b). *Incendies*. Montréal : Léméac, Arles : Actes Sud.

Mouawad, W. (2006). *Forêts*. Montréal : Léméac, Arles : Actes Sud.

Mouawad, W. (2002). *Rêves*. Montréal : Léméac, Arles : Actes Sud.

Mouawad, W. (2012a). *Temps*. Montréal : Léméac, Arles : Actes Sud.

Mouawad, W. (2004a). *Willy Protagoras enfermé dans les toilettes*. Montréal : Léméac, Arles : Actes Sud.

### II) Discours de l'artiste

Abé Carré Cé Carré. (2009). *Incendies*. [Programme de théâtre]. Lyon : Théâtre de Lyon.

Au Carré de l'Hypoténuse et Abé Carré Cé Carré. (2008). *Forêts*. [Programme de théâtre]. Montréal : Théâtre de l'Espace Go.

Au Carré de l'Hypoténuse et Abé Carré Cé Carré. (2011). *Temps*. [Programme de théâtre]. Montréal : Théâtre d'Aujourd'hui.

Beaulne, M. (2003, 19 février). Un espace de liberté. *Théâtre, les cahiers de la maîtrise*, (8), 45-53.

Beaulne, M. (2003, 17 avril). Le créateur curieux de la parole des autres. *Théâtre, les cahiers de la maîtrise*, (8), 54-62.

Côté, J.-F. (2005). *Architecture d'un marcheur : Entretiens avec Wajdi Mouawad*. Montréal : Léméac.

Dubois, L. (2006, 19 octobre). Conversation sur le théâtre avec émotions. *Evene.fr*. Consulté à l'adresse <http://www.evene.fr/theatre/actualite/interview-mouawad-forets-theatre-71-519.php>

Farcet, C. (dir.). (2009). *Les tigres de Wajdi Mouawad*. Nantes : Le grand T : Éditions Joca Seria.

Laviolette-Slanka, M. (2009, 11 juin). L'Orphée d'Avignon. *Evene.fr*. Consulté à l'adresse <http://www.evene.fr/theatre/actualite/wajdi-mouawad-avignon-2009-littoral-ciels-2060.php>

Lenne, L. (2010, 19 octobre). Autour de *Littoral, Incendies et Forêts. Agôn : Revue des arts de la scène*. Consulté à l'adresse <http://agon.ens-lyon.fr/index.php?id=290>

Le tanneur, H. (2009, 10 juin). Wajdi Mouawad : l'entretien. *Les inrockuptibles*. Consulté à l'adresse <http://www.lesinrocks.com/2009/06/10/actualite/wajdimouawad-lentretien-1139324>

Mouawad, W. (1996). Acte de foi. *Jeu : revue de théâtre*, (78), 18-21.

Mouawad, W. (2001). Un jeu pornographique. *Jeu : revue de théâtre*, (100), 174-176.

Mouawad, W. (2001, 27 septembre). Au lendemain du 11 septembre 2001 ; Lettre ouverte aux gens de mon âge. *Le Devoir*. Consulté à l'adresse [http://blogue.marioasselin.com/2002/10/lettre\\_ouverte/](http://blogue.marioasselin.com/2002/10/lettre_ouverte/)

Mouawad, W. (2004b). La peur de l'enfance est l'Ange annonciateur. Dans Richard, R, *L'émotion européenne* (p.13-17). Montréal : Les Éditions Varia.

Mouawad, W. (2005, 3 février). Le torse de Cassandre ; Soirée des Masques : « La ministre n'est pas venue ». *Le Devoir*. Consulté à l'adresse <http://www.ledevoir.com/non-classe/73960/le-torse-de-cassandre>

Mouawad, W. (2006, 25 juillet). Un cri pour le Liban : La courbature. *Le Devoir*. Consulté à l'adresse <http://www.ledevoir.com/international/actualites-internationales/114388/un-cri-pour-le-liban-la-courbature>

Mouawad, W. (2008, 27 août). La rive miroir. *Le Devoir*. Consulté à l'adresse <http://www.ledevoir.com/non-classe/203004/lettre-a-stephen-harper-la-rive-miroir>

Mouawad, W. (2008, 26 septembre). Faire entendre notre voix. *Le Devoir*. Consulté à l'adresse <http://www.ledevoir.com/non-classe/207528/faire-entendre-notre-voix>

Mouawad, W. (2009c). *Le sang des promesses : Puzzle, racines, et rhizomes*. Montréal : Léméac, Arles : Actes Sud.

Mouawad, W. (2009d). De la haine. *L'Oiseau-Tigre*, 8(2), 93-95.

Mouawad, W. (2010). Vingt-deux! : le rôle de l'artiste. *L'Oiseau-Tigre*, 10(1), 87-89.

Mouawad, W. (2010). Le mot empoisonné. *L'Oiseau-Tigre*, 11(2), 21-23.

Mouawad, W. (2010, 17 novembre). Les estis d'intellectuels. *Le Devoir*. Consulté à l'adresse <http://www.ledevoir.com/culture/livres/311117/theatre-les-estis-d-intellectuels>

Mouawad, W. (2011, 16 avril). Aimée, ma petite chérie. *Le Devoir*. Consulté à l'adresse <http://www.ledevoir.com/culture/theatre/321334/aimee-ma-petite-cherie>

Mouawad, W. (2011). *Qui sommes-nous? Fragments d'identité*. Avignon : Éditions Universitaires d'Avignon.

Mouawad, W. (2012b). Une expérience identitaire (deuxième partie), *Relations*, (754), 10.

Mouawad, W. (2012c). Une expérience identitaire (troisième partie), *Relations*, (755), 10.

Mouawad, W. (2012d). Une expérience identitaire (quatrième partie), *Relations*, (756), 10.

Mouawad, W. (2012e). Une expérience identitaire (cinquième partie), *Relations*, (757), 10.

Mouawad, W. (2012f). Une expérience identitaire (dernière partie), *Relations*, (758), 10.

Mouawad, W. (2012g). Lucioles. *L'Oiseau-Tigre : Les Cahiers du Théâtre français*, 11(2), 117-119.

Mouawad, W., Archambault, H. et Baudrielle, V. (2009). *Voyage*. Avignon : P.O.L Festival d'Avignon.

Salino, B. (2009, 7 juillet). Wajdi Mouawad, enfant dans la guerre, exilé sans frontières. *Le Monde*. Consulté à l'adresse [http://www.lemonde.fr/culture/article/2009/07/07/wajdi-mouawad-enfant-dans-laguerre-exile-sans-frontieres\\_1215695\\_3246.html](http://www.lemonde.fr/culture/article/2009/07/07/wajdi-mouawad-enfant-dans-laguerre-exile-sans-frontieres_1215695_3246.html)

Solis, R. (2009, 7 juillet). Kafka a fait office de guide. *Libération*. Consulté à l'adresse <http://www.liberation.fr/theatre/0101578348-kafka-a-fait-office-deguide>

Van Egmond, N. (2008, 24 novembre). Le raconteur d'histoires : entretien avec Wajdi Mouawad. *Flucuat.net*. Consulté à l'adresse <https://mplbelgique.wordpress.com/2008/11/24/le-raconteur-dhistoires-entretien-avec-wajdi-mouawad/>

### III) Études consacrées à l'œuvre de Wajdi Mouawad

Beauvais, J. (2012). *La posture énigmatique de Wajdi Mouawad* (mémoire de maîtrise inédit). Université McGill, Montréal.

Campmas, A. (2012). « Comment rester vivant avec ce qui est mort en nous? » L'amitié et la promesse chez Wajdi Mouawad. *International Journal of Francophone Studies*, 15(1), 103-117.

Déry-Obin, T. (2011). *Résistances et adhésions à la « nation » : une analyse discursive de la tétralogie Le Sang des promesses de Wajdi Mouawad* (mémoire de maîtrise inédit). Université Concordia, Montréal.

Gareau, M.-C. (2011). *La faille de Wajdi Mouawad* (mémoire de maîtrise inédit). Université du Québec à Montréal.

Gingras, C. (2007). Wajdi Mouawad ou le théâtre-odyssée. *Québec-français*, (46), 42-46.

Godin, D. (1999). Wajdi Mouawad ou le pouvoir du verbe. *Jeu : revue de théâtre*, (92), 99-110.

Jacomino, M. (2011-2012). *L'image oxymore chez Wajdi Mouawad : textes théoriques, dramatiques, et mises en scènes* (mémoire de maîtrise inédit). Université de Stendhal, Grenoble.

Lamothe Bell, V. (2013). *Littérature québécoise et problématique identitaire : poétique de l'exil* (mémoire de maîtrise inédit). University of Tennessee, Knoxville.

Lenne, L. (2007). Le poisson-soi : de l'aquarium du moi au littoral de la scène. *Agôn : Revue des arts de la scène*. Consulté à l'adresse <http://agon.ens-lyon.fr/index.php?id=328>

Lépine, S. (1994). Wajdi Mouawad ou l'irruption de l'Autre. *Jeu: revue de théâtre*, (73), 80-87.

Ouellet, F. (2005). Au-delà de la survivance : filiation et refondation du sens chez Wajdi Mouawad. *L'Annuaire théâtral : revue québécoise d'études théâtrales*, (38), 158-172.

Rivet, M. (2011). *Littoral de Wajdi Mouawad : un acte de métacommunication* (mémoire de maîtrise inédit). Université Laval, Québec.

Ryngaert, J.-P. (2011-2012). Figures du mélodrame dans les écritures d'aujourd'hui. *L'Annuaire théâtral : revue québécoise d'études théâtrales*, (50-51), 171-180.

Salva, B. (2010). *Wajdi Mouawad, un nouvel engagement de la scène au 21e siècle* (mémoire de maîtrise inédit). University of Alberta, Edmonton.

#### IV) Théâtre

Aristote. (1990). *Poétique*. Paris : Librairie Générale Française.

Bouchet, P. (2014). *La fabrique des voix : l'auteur et le personnage dans les écritures contemporaines des années 2000* (thèse de doctorat inédite). Université Sorbonne Nouvelle Paris 3 et Université du Québec à Montréal.

Danis, D. (2001). *Le langage-à-langue des chiens de roche*. Paris : L'Arche.



Nepveu-Villeneuve, M. (2013). « *Émerger pour le temps des partages* » : la scène comme lieu de restauration de l'unité communautaire dans *Celle-là*, *Cendres de cailloux* et *Le chant du dire-dire* de Daniel Danis (mémoire de maîtrise inédit). Université du Québec à Montréal.

Pavis, P. (2000). Du silence dans les structures : sur quelques écritures dramatiques contemporaines. *Protée*, 28(2), 25-34.

Pavis, P. (2002). *Dictionnaire du théâtre*. Paris : Armand Colin.

Pruner, M. (2010). *L'analyse du texte de théâtre*. Paris : Armand Colin.

Robitaille, P. (2006). *Le devenir-animal dans l'œuvre de Bernard-Marie Koltès : les cas exemplaires de La fuite à cheval très loin dans la ville, Quai ouest et Roberto Zucco* (mémoire de maîtrise inédit). Université du Québec à Montréal.

Ryngaert, J.-P. (dir.). (2005). *Nouveaux territoires du dialogue*. Arles : Actes-Sud Papiers, Paris : CNSAD.

Ryngaert, J.-P. (2011). *Écritures dramatiques contemporaines*. Paris : Armand Colin.

Ryngaert, J.-P. et Sermon, J. (2006). *Le personnage théâtral contemporain : décomposition, recomposition*. Paris : Théâtrales.

Sarrazac, J.-P. (1999). Figures d'hommes. Dans *L'avenir du drame* (p.77-106). Belfort : Circé.

Sarrazac, J.-P. (2002). *La parabole ou l'enfance du théâtre*. Belfort : Circé.

Sarrazac, J.-P. (dir.). (2005). *Lexique du drame moderne et contemporain*. Belfort : Circé.

Sarrazac, J.-P. (2012). *Poétique du drame moderne : d'Ibsen à Bernard-Marie Koltès*. Paris : Éditions du Seuil.

St-Pierre, C. (2009). Des chiens et des hommes. *Jeu : revue de théâtre*, (130), 88-93.

Véricel, L. (2012). *Des masques et des marques, après la catastrophe : études comparées des œuvres de Normand Chaurette et Daniel Danis* (mémoire de maîtrise inédit). Université du Québec à Montréal.

## V) L'Animal

Agamben, G. (2006). *L'Ouvert : De l'homme et de l'animal*. Paris : Éditions Payot & Rivages.

Boutang, P.-A. (producteur) et Pamart, M. (réalisateur). (1996). *L'abécédaire de Gilles Deleuze* [téléfilm]. France : Arte.

De La Fontaine, J. (2001). *Fables*. Paris : Classiques universels.

- Deleuze, G. (2002). *Francis Bacon : logique de la sensation*. Paris : Édition du Seuil.
- Deleuze, G. et Guattari, F. (1975). *Kafka : pour une littérature mineure*. Paris : Éditions de Minuit.
- Deleuze, G. et Guattari, F. (1980). *Mille Plateaux*. Paris : Éditions de Minuit.
- Desblache, L. (dir.). (2006). *Écrire l'animal aujourd'hui*. Clermont-Ferrand : Presses Universitaires Blaise Pascal.
- Desblache, L. (2011). *La plume des bêtes : les animaux dans le roman*. Paris : L'Harmattan.
- Engélibert, J.-P., Campos, L. et Chapouthier, G. (dir.). (2011). *La question animale : Entre science, littérature et philosophie*. Rennes : Presse universitaire de Rennes.
- Huot, J.-F. (1996). Analyse de l'animalité dans *Le Rose Enfer des animaux*. *L'Annuaire théâtral : revue québécoise d'études théâtrales*, (19-20), 188-194.
- Korff-Sausse, S. (2007). À l'extrême limite de la vie psychique : L'animalité. *Champ psy*, 1(45), 85-95.
- Marvin, G. (2008). L'animal de zoo : un rôle entre sauvage et domestique. *Techniques & Culture*, (50), 102-119.
- Pastoureau, M. (2011). *Bestiaires du Moyen Âge*. Paris : Éditions du Seuil.
- Zourabichvili, F. (2003). *Le vocabulaire de Deleuze*. Paris : Ellipses.

## VI) Autres références

- Benveniste, E. (1966). De la subjectivité dans le langage. Dans *Problèmes de linguistique générale 1* (p.258-266). Paris : Gallimard.
- Darnton, R. (1982). *L'aventure de l'Encyclopédie*. Paris : Librairie Académique Perrin.
- Dupont, F. (1995). De l'homme au monstre : le trajet spectaculaire du héros tragique. Dans *Les monstres de Sénèque : pour une dramaturgie de la tragédie romaine* (p.53-156). Paris : Belin.
- Levinas, E. (1988). La trace de l'autre. Dans *En découvrant l'existence avec Husserl et Heidegger* (p.187-202). Paris : Vrin.
- Palmieri, C. (dir.). (2000). *De la Monstruosité : expression des passions*. Québec : L'instant même.